

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
Y PUBLICIDAD**



**TESIS DOCTORAL**

**Países de ficción en Europa: etiología y arquetipos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Sonia Sánchez Recio**

DIRECTOR

**Francisco García García**

**Madrid, 2017**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

**PAÍSES DE FICCIÓN EN EUROPA:  
ETIOLOGÍA Y ARQUETIPOS**

MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR POR

Sonia Sánchez Recio

Bajo la dirección del

Catedrático Dr. Francisco García García

Madrid, 2015



*“Ahora escuche mi voz.  
Le ayudará y le llevará hacia Europa cada vez más profundamente;  
cuando escuche mi voz, con cada palabra y cada número,  
entrará en un nivel más profundo,  
más abierto, relajado y receptivo.  
Voy a contar de uno a diez.  
Cuando llegue a 10, estará en Europa”*

(Introducción de Max Von Sidow  
*Europa*, de Lars Von Trier)



*“El símbolo literario, al igual que el religioso,  
crea un mundo que está más allá de éste:  
un mundo de felicidad e inmortalidad, un mundo que  
–si la realización del ideal es imposible–  
permite una gratificación vicaria como en los sueños,  
y en el soñar despierto,  
la identificación con el héroe o la heroína o la vida más allá.  
La literatura crea una mitología global”.*

*(Ética de la felicidad y otros lenguajes,  
José Luís López Aranguren)*

## AGRADECIMIENTOS:

A mi profesor, el Dr. Francisco García García,  
por todas las orientaciones científicas y  
el estímulo para elaborar esta tesis doctoral,  
así como por su ejemplo de trabajo y dedicación  
También a la excelente Asociación Científica ICONO 14,  
con la que me siento muy honrada de colaborar

Quiero agradecer a mis padres su apoyo constante  
y que sean un ejemplo vital para mí  
A mis hermanos, mi sobrina Iris, y mis amigos,  
su paciencia por no haberles podido dedicar  
todo el tiempo que se merecían

A Roberto Sánchez, y a su equipo, por su ayuda  
con la edición y la encuadernación de este trabajo  
A Hilda Martín, por el asesoramiento con las traducciones

Al maestro Eugenio Trías, *in memoriam*,  
que me descubrió el sendero de la  
simbología en el cine, del que ya no hay marcha atrás







## Índice

---

Resumen y palabras clave. Abstract and Keywords

Cuadros y figuras

### 1.-INTRODUCCIÓN

1.1.-Objeto y contexto de la investigación

1.1.1.-Objeto material: países de ficción en el cine

1.1.2.-Delimitación: el ámbito fílmico

1.2.-Justificación

1.2.1.-Justificación personal

1.2.2.-Justificación teórica y aplicada

1.3.-Objetivos generales

1.4- Finalidad y público al que está destinado

1.5.-Oportunidad del tema

1.6.-Estructura de la investigación

### 2.-ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEORÍAS PREVIAS

2.1.-Estudios precedentes

2.1.1.-Fuentes bibliográficas

2.1.2.-Otras fuentes

2.1.2.1.-Fuentes literario-ideológicas

2.1.2.2.-Fuentes filosóficas y sociológicas

2.1.2.3.- Etiología y fuentes históricas

2.2.-Teorías sobre países de ficción

2.3.1.-Umberto Eco

2.3.2.-Norman Davies

### 3.-DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1.-Objeto formal: análisis textual

3.2.-Preguntas de investigación

3.3.-Objetivos específicos

3.4.-Hipótesis

3.4.1.-Hipótesis generales

3.4.2.-Hipótesis particulares

3.5.-Metodología

3.5.1.-Fundamentación del análisis textual

3.5.2.-Corpus de análisis

3.5.2.1.-Criterios de selección y agrupamiento

3.5.2.2.-Tamaño y composición de la muestra

3.5.3.- Modelo de análisis

### 4.-ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.

4.1.- Modelo A o fundacional. Arquetipo de Ruritania

4.1.1.-Características del modelo

4.1.2.-Película *El prisionero de Zenda*

4.1.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

4.1.2.1.1.-La historia

4.1.2.1.2.-El espacio

4.1.2.1.3.-El tiempo

4.1.2.1.4.-Los personajes

4.1.2.2.-Poética fílmica II. Discurso audiovisual

4.1.2.2.1.-Imagen

4.1.2.2.2.-Sonido

4.1.2.3.-Estética fílmica

4.1.2.4.-Retórica fílmica

4.1.2.4.1.-Construcciones retóricas

4.1.2.4.2.-Valor metafórico

4.1.2.4.3.-Ironía y parodia

4.1.2.5.-Análisis metaléptico

4.1.2.6.-Aplicaciones de la Heterocósmica

4.1.2.6.1.-Mundos multipersonales

4.1.2.6.2.-Interacción y poder

4.1.2.6.3.-Funciones intensionales

4.1.2.6.3.1.-Extensión e intensión

4.1.2.6.3.2.-La función intensional

4.1.2.6.3.3.-Función de autenticación

4.1.2.6.4.-Resultados

4.2.- Modelo B. Arquetipo de Freedonia

4.2.1.-Características del modelo

4.2.2.-Película *Sopa de ganso*

4.2.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

4.2.2.1.1.-La historia

4.2.2.1.2.-El espacio

4.2.2.1.3.-El tiempo

4.2.2.1.4.-Los personajes

4.2.2.2.-Poética fílmica II. Discurso audiovisual

4.2.2.2.1.-Imagen

4.2.2.2.2.-Sonido

4.2.2.3.-Estética fílmica

4.2.2.3.1.-Influencia de las operetas. *La viuda alegre*

4.2.2.3.2.-Influencia de las singspiele y el cabaret

4.2.2.4.-Retórica fílmica

4.2.2.4.1.-Construcciones retóricas

4.2.2.4.2.-Valor metafórico

4.2.2.4.3.-Ironía y parodia

4.2.2.5.-Análisis metaléptico

4.2.2.6.-Aplicaciones de la Heterocósmica

4.2.2.6.1.-Mundos multipersonales

4.2.2.6.2.-Interacción y poder

4.2.2.6.3.-Funciones intensionales

4.2.2.6.3.1.-Extensión e intensión

4.2.2.6.3.2.-La función intensional

4.2.2.6.3.3.-Función de autenticación

4.2.2.6.4.-Resultados

4.3.- Modelo C. Arquetipo de Tomania

4.3.1.-Características del modelo

4.3.2.-Película *El gran dictador*

4.3.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

4.3.2.1.1.-La historia

4.3.2.1.2.-El espacio

4.3.2.1.3.-El tiempo

4.3.2.1.4.-Los personajes

4.3.2.2.-Poética fílmica II. Discurso audiovisual

4.3.2.2.1.-Imagen

4.3.2.2.2.-Sonido

4.3.2.3.-Retórica fílmica

4.3.2.3.1.-Construcciones retóricas

4.3.2.3.2.-Valor metafórico

4.3.2.3.3.-Ironía y parodia

4.3.2.4.-Análisis metaléptico

4.3.2.5.-Aplicaciones de la Heterocósmica

4.3.2.5.1.-Mundos multipersonales

4.3.2.5.2.-Interacción y poder

4.3.2.5.3.-Funciones intensionales

4.3.2.5.3.1.-Extensión e intensión

4.3.2.5.3.2.-La función intensional

4.3.2.5.3.3.-Función de autenticación

4.3.2.5.4.-Resultados

4.4.- Modelo D. Arquetipo de Zubrowka

4.4.1.- Características del modelo

4.4.2.-Película *El gran Hotel Budapest*

4.4.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

4.4.2.1.1.-La historia

4.4.2.1.1.1.-La literatura de Stefan  
Zweig como trasfondo

4.4.2.1.2.-El espacio

4.4.2.1.2.1.-Galitzia, país de inspiración

4.4.2.1.2.2.-Los limes de Europa, como  
vías de tren

- 4.4.2.1.3.-El tiempo
- 4.4.2.1.4.-Los personajes
- 4.4.2.2.-Poética fílmica II.Discurso audiovisual
  - 4.4.2.2.1.-Imagen
  - 4.4.2.2.2.-Sonido
- 4.4.2.3.-Estética fílmica
- 4.4.2.4.-Retórica fílmica
  - 4.4.2.4.1.-Construcciones retóricas
  - 4.4.2.4.2.-Valor metafórico
  - 4.4.2.4.3.-Ironía y parodia
- 4.4.2.5.-Análisis metaléptico
- 4.4.2.6.-Aplicaciones de la Heterocósmica
  - 4.4.2.6.1.-Mundos multipersonales
  - 4.4.2.6.2.-Interacción y poder
  - 4.4.2.6.3.-Funciones intensionales
    - 4.4.2.6.3.1.-Extensión e intensión
    - 4.4.2.6.3.2.-La función intensional
    - 4.4.2.6.3.3.-Función de autenticación
  - 4.4.2.6.4.-Resultados

## 5.-CONCLUSIONES

## 6.-DISCUSIÓN Y APORTACIONES

## 7.-APLICACIONES

## 8.-FUENTES BIBLIOGRÁFICAS





## Resumen y palabras clave

Ruritania, Sylvania, Marshovia y Freedonia son países de ficción, que sin embargo “existen” para el espectador de cine. Si le pidieran que los situase en un eje espacio-temporal, sin duda los ubicaría en la Europa central y del este, y desde luego en un periodo cronológico entre finales del siglo XIX y –como muy tarde- primera mitad del siglo XX. Pensaría, de manera consciente, o tal vez intuitiva, en la Europa de los Habsburgo anterior a la I Guerra Mundial, y en las naciones que surgieron con el nuevo orden determinado tras la II Guerra Mundial.

Un estereotipo de país en el marco de la cultura centroeuropea acuñado por la imaginación anglosajona. Ese ha sido el vehículo para proyectar la imagen que, de manera fascinada, contemplaban artistas británicos e irlandeses, y que transmitieron al resto del mundo mediante la literatura, principalmente, hasta el primer tercio del siglo XX, en el que una nueva forma artística, el cine, tomó el relevo a los libros y se elaboraron guiones de películas que, de nuevo, reflejaban con nostalgia a unos países con aire decimonónico, pre-industrial, y marcadamente folklórico.

Películas que se detienen en la imagen decadente, y de alta cultura a la vez, de la “Mitteleuropa” de Sisi y Francisco José de Habsburgo. Una época que se corresponde con el “pensamiento artístico polifónico”, al que se refería Stefan Zweig al evocar a Viena, la capital de ese imperio: “una ciudad, maravillosamente orquestada. La batuta seguía en manos de la casa imperial (...) era el centro de la supranacionalidad”, al frente de una estela de países de nacionalidades diversas, en definitiva, de ciudadanos del mundo. Esta era la visión cosmopolita que Zweig -cuyo libro *El mundo de ayer* inspiró al director de *El gran Hotel Budapest*- compartía con el escritor galitziano Joseph Roth.

Este trabajo trata de la reconstrucción estética de Europa a través del cine. Un interrogatorio al pasado para calibrar su influencia en el presente, ya que ese carácter romántico restitutionista lo vemos en nuevas propuestas filmicas

como la república de *Zubrowka*, en *El gran Hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014), el principado de *Genovia*, en *Princesa por sorpresa* (Garry Marshall, 2001), y, en un ejemplo más, la república de *Krakozhia*, en *La terminal* (Steven Spielberg, 2004).

En la teoría literaria y cinematográfica muchos autores se han interesado por la creación de los mundos de ficción. Algunos han establecido los límites con la realidad, o los han hecho más difusos. Podría decirse que se han movido entre la mimesis y la heterocósmica, dos teorías que también serán objeto de estudio de este trabajo. También será un punto de interés el analizar este subgénero de los países de ficción como híbrido de géneros: el cine de aventuras, el histórico, el romántico –o el drama-, y el político, incluso la ciencia ficción.

Reparar en el tono, mayoritariamente paródico, y prever realidades futuras, en el caso de algunas de las propuestas creativas también es relevante para esta investigación. Esto sucede por ejemplo con uno de los países arquetípicos que hemos seleccionado: Tomania, en *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), es un territorio ficticio que emula a la Alemania anterior a la II Guerra Mundial, y que el director británico quiso emplear como aviso a la humanidad acerca del peligroso auge del nazismo. Chaplin realizó una comprensión intelectual de un problema antes que el resto. El tono que emplea es el humor, salvo en la alocución final en la que es el propio Chaplin el que nos regala un canto al pacifismo, a la fraternidad y a la democracia. Los otros arquetipos seleccionados representan tres modelos de países y sus correspondientes momentos históricos: *Ruritania*, en *El prisionero de Zenda* (John Cromwell, 1937 y Richard Thorpe, 1952), *Freedonia*, en *Sopa de Ganso* (Leo McCarey, 1933), y *Zubrowka* en *El gran Hotel Budapest*, al que ya nos hemos referido.

Palabras clave: Mundos de ficción – metalepsis – parodia – heterocósmica - metafiction – ironía - metáfora – mundos imposibles

## Abstract

Ruritania, Sylvania, Marshovia and Freedonia are names of fictitious countries, which nevertheless 'exist' for the audience of cinema. If someone asks you to put them along a space-time axis, without a doubt you will place them in Central and Eastern Europe and of course, along a chronological period between the end of the 19<sup>th</sup> century and –as the latest- the first half of the 20<sup>th</sup> century. You will imagine consciously or non-consciously, or maybe intuitively, the Europe of the Habsburgs before the First World War and also the nations that appeared because of the new order after the Second World War. It's a stereotype of a country in the framework of the Central Europe Culture, coined by Anglo-Saxon imagination.

That has been the vehicle for spreading the image that was in the fascinated minds of British and Irish artists, and who conveyed to the rest of the World by means of literature mainly until the first third of the 20<sup>th</sup> century, when a new artistic way, the cinema, replaced books and transformed them into scripts of films that showed one more time countries with a nineteenth-century, pre-industrial and very popular air in a nostalgic way.

These films keep not only the image of decadence and elevated culture but also the one of the *Mittel Europe* of Sisi and Franz Joseph of Habsburg. An epoch that correspond to the '*polyphonic and artistic thinking*' that Stefan Zweig meant when he recalled Wien, the capital of that empire as '*a marvellously harmonized city. The imperial house still called the tune (...) it was supranational centre*' leading several countries, different nationalities, and people of the World. That was the cosmopolitan vision that Zweig – whose book *The World of Yesterday* inspired the director of the film *The Grand Budapest Hotel*- shared with the well-known writer Joseph Roth.

The subject of this thesis is the aesthetic reconstruction of Europe through the cinema. It's questioning the past in order to evaluate its influence in the present, since this romantic character of *restoration* appears in new films such as the Republic of Zubrowka of *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014), the

Principality of Genovia of *The Princess Diary* (Garry Marshall, 2001) and, one example more, The Republic of Krakozhia of *The Terminal* (S.Spielberg, 2004).

According to literary and film theories, many authors and film-makers are interested in the creation of fictitious worlds. Some of them have established limits to reality or they have blurred them. It can be affirmed that they have fluctuated between the theory of mimesis and the heterocosmic theory, both theories which will be also studied by this essay. It will be equally interesting the analysis of this subgenus of fictitious countries as a hybrid of genres: adventure, historical, romantic or dramatic and political films, even science fiction films. Studying the tones of these films, such as humorous and parodic, and discerning future realities from the creative idea shown through these films is outstanding for this research too.

That's the case of one of the archetypal countries that have been selected here, Tomania of *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940): It's a fictitious territory that emulates Germany before the Second World War and which was shown by the British film-maker as a warning of the danger of the rise of Nazism for humanity. Chaplin understood intellectually the problem before others. The tone that he used is humorous, excepting the last speech, when the very Chaplin gifted us a hymn to pacifism, brotherhood, and democracy. The other selected archetypes show three types of countries and their own historical moments: Ruritania of *The prisoner of Zenda* (John Cromwell, 1937 and Richard Thorpe, 1952), Freedonia of *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933) and Zubrowka of *The Grand Budapest Hotel* already mentioned.

Keywords: Fictitious Worlds – Metalepsis theory - Parody – Heterocosmic theory- Metafiction- Irony – Metaphor – Impossible Worlds



## Cuadros y figuras

### Cuadros

Cuadro 1.-Selección de películas sobre países de ficción en Europa.....

Cuadro 2.-Propuesta en tres planos sobre mimesis.....

Cuadro 3.-Representación de vínculos de *El Prisionero de Zenda*.....

Cuadro 4.-Representación de vínculos de *Sopa de Ganso*.....

Cuadro 5.-Representación de vínculos de *El gran dictador*.....

Cuadro 6.-Representación de vínculos en *El gran Hotel Budapest*.....

### Figuras

Figura nº 1.Ceremonia de proclamación del monarca de Montenegro

Figura nº 2.Tintín en la corte de Syldavia

Figura nº 3. El rey Nicolás I de Montenegro con personajes de la corte

Figura 4. Tintín en la corte de Syldavia

Figura 5.-El rey de Montenegro y su familia

Figura 6.-Rudolf Rassemduhl antes de la coronación en Zenda (1952)

Figura 7.-Rudolf Rassemduhl antes de la coronación en Zenda (1937)

Figura 8.-Campanario de la giralda de Sevilla en El prisionero de Zenda (1952)

Figura 9.-Giralda de Sevilla en la actualidad

Figura 10.-Rodolfo de Habsburgo, heredero al trono austrohúngaro

Figura 11.-Luis II de Baviera, tío de Rodolfo de Habsburgo

Figura 12.-Emperatriz Elizabeth de Austria

Figura 13.-Harper viaja a Rumanía (Drácula)

Figura 14.-Daniel Dravot y “Peachy” Carnehan y su viaje en tren

Figura 15.- Rudolf V y Rupert de Hentzau

Figura 16.-Cartel de la versión de El prisionero de Zenda de 1922

Figura 17.-Fotograma de El prisionero de Zenda (versión de 1952)

Figura 18.-Los dos primos monarcas: el Zar Nicolás II y el rey Jorge V

Figuras 19 y 20.-Viñeta de Tintín dibujada por Hergé (1938) y retocada (1947)

Figura 21.-Cuadro de Alfonso XIII, por Sorolla (1907)

Figura 22.-Ceremonia de coronación en Zenda y trajes de gala

Figura 23.-Plunkett, diseñador del vestuario de Robert Douglas

Figura 24.-Robert Douglas en el papel de Strelsau

Figura 25.Erich von Stroheim, en el papel de malvado oficial prusiano

Figuras 26 y 27.-Mansión Manderley y Estudios Selznick

Figuras 28 y 29.-Escarlata paseando por Tara, y fotograma de Lo que el viento se llevó

Figuras 30 y 31.-Títulos de crédito: la rosa representa a Flavia y el puñal a Hentzau

Figuras 32 y 33.-Rudolf en el condado de Zenda y despidiéndose de la guardia del rey

Figuras 34 y 35.-Los pendientes de camafeo, clave para el plan

Figura 36.-Los ayudantes del rey Rudolph

Figura 37.- Los caballeros jedi que protegen a la princesa Leia

Figura 38.- Strelson en su papel de villano

Figura 39.- Darth Vader (La amenaza fantasma, 1999)

Figuras 40 y 41. Dos momentos del duelo entre Rudolf y Hentzau

Figura 42.-Castor y Polux (1913)

Figura 43.-Cuadro de Los jugadores de cartas, 1876

Figura 44.-Cuadro de Rossetti, *How They Met Themselves*, 1864

Figura 45.-Las hermanas Cholmondeley, cuadro anónimo siglo XVIII

Figura 46.-Los guionistas Harry Ruby y Bert Kalmar

Figura 47.-Secuencia de *Animal Crackers* ó El conflicto de los Marx

Figuras 48 y 49.-El país de Sylvania (*The Love Parade*, 1929)

Figuras 50 y 51.-Sylvania (*The Love Parade*, 1929)

Figura 52.-La corte de Sylvania

Figura 53.-La corte de Sylvania

Figura 54.-Fotograma promocional con los Hermanos Marx

Figura 55.-Momento de la batalla (Sopa de Ganso, 1933)

Figuras 56 y 57.-Imagen de Loja en Sopa de Ganso y en la actualidad

Figura 58.-Sylvania, vista de Niedzrow, en el valle del Wladir

Figura 59.-La ciudad de Mostar, en Yugoslavia, 1931.

Figura 60.-Vista de Freedonia

Figura 61.-Vista de Sylvania

Figura 62.-Coronel villano (Boris Jorgen)

Figura 63.-El dictador Gurko (*El hijo de Montecristo*, 1940)

Figuras 64.-Ilustración de El cetro de Ottokar (1939)



Figura 65.-Ilustración de El cetro de Ottokar (1947)

Figuras 66 y 67.-Fotogramas de El prisionero de Zenda, 1922

Figuras 68, 69 y 70.-Fotogramas de *Sopa de ganso*

Figuras 71.-Banderas de Freedonia y Sylvania

Figuras 72 y 74.-Castafore, cantante de ópera

Figuras 73 y 75.-Gloria Teasdale, viuda millonaria

Figura 76.-Títulos de crédito *Sopa de ganso*, 1933

Figuras 77 y 78.-Fotogramas de Sopa de Ganso

Figura 79.-Fotograma del barbero en su negocio en el Ghetto

Figuras 80 y 81.-Vestuario similar. Leni Riefenstahl y Paulette Godard

Figura 82.-Fotogramas con los intérpretes con bigote

Figuras 83 y 84.-Cartel de Coronel Redl (Hans Otto, 1925).

Figuras 85 y 86.-Fachada del Gran Hotel Budapest

Figuras 87, 88 y 89.-El abogado de El gran Hotel Budapest, Tornasol, y Auguste Piccard

Figuras 90 y 91.-El niño con manzana parece un joven Wes Anderson

Figuras 92, 93, 94 y 95.-Diferentes objetos diseñados para la película

Figuras 96 y 97.-Fachada del Hotel Budapest con las insignias ZZ.



# 1.-Introducción

## 1.1.-Objeto y contexto de la investigación

A lo largo de la historia los individuos han tenido la necesidad de fabular con los acontecimientos y el devenir de la humanidad, imaginando senderos diferentes con propuestas alternativas en cuanto a la organización política y social. Se han construido utopías que, con el paso del tiempo, han ampliado su espectro; en el último siglo aparecen las distopías futuristas mezcladas con ciencia ficción, como *Los juegos del hambre*, primera entrega de la trilogía escrita por Suzanne Collins (2008), que fue llevada al cine por Gary Ross en 2012; hallamos otra muestra de comunidades ficticias y coetáneas que caricaturizan nuestra realidad –la hacen menos dura que las distopías– como es el caso de la ciudad de Springfield de la serie de dibujos animados norteamericana *Los Simpson*, creada por Matt Groening en 1989; y también –hacemos mención específica– las utopías reaccionarias –o contrautopías– satíricas, a las que dedicaremos una parte de este trabajo. Por último, citemos el caso híbrido de las distopías humorísticas, etiqueta a la que se ajusta la obra *Nuevos mapas del infierno*, publicada en 1960 por el escritor británico Kingsley Amis. Los textos basados en distopías surgen como sátiras o como obras de advertencia, que muestran las tendencias del momento extrapoladas hacia finales apocalípticos.

Este trabajo trata sobre el cine y las utopías restitutionistas, según definición de Michel Löwy y Robert Sayre (2008, pp. 73-76), que desarrollaremos más adelante. Es un claro enfoque romántico, frente al pragmatismo del “Zeitgeist”, o espíritu del momento, y frente al auge de la sociedad industrial; podría considerarse un “statu quo ante bellum”, una regresión a una sociedad idílica, pero sin llegar a las utopías reaccionarias o contrautopías presentes en los periodos de crisis.

Las utopías romántico restitutionistas no alertan, sino que más bien expresan un “desiderátum” por volver a un tiempo pasado más grato y encantador. Se caracterizan, en parte, por la evocación de la gloria pasada, que puede ser militar como sucede en el relato de Joseph Roth (1934) *El busto del Emperador*, que se enclava en el imperio habsbúrgico; un motivo central y paralelo, que subyace también en el más famoso libro de Miguel de Cervantes, respecto a los tiempos heroicos de la caballería, a los que Don Quijote pretende regresar. Por otra parte, hallamos paralelismos discursivos y recursos narrativos entre las obras de ficción como mitificación del pasado. Aparecen elementos históricos y sociales dignos de ser evocados. Por ejemplo, sociedades en decadencia en el momento en que se escribe el relato, pero con una especie de pátina de “esplendor polvoriento”, un paraíso perdido como el del esloveno Franz von Trotta en *La marcha Radetzky*, escrita por el ya citado Joseph Roth (1932, p.39) que sostenía que “para un conde de la Galitzia austrohúngara, el valor de los símbolos imperiales y el fervor monárquico equivale a un sentimiento religioso”.

Por su parte, el profesor italiano de literatura alemana Claudio Magris dedicó su tesis doctoral también a un profundo estudio del mito habsburgico en la literatura austriaca moderna, una de cuyas pautas centrales es la reflexión sobre dicha decadencia. Un aspecto tratado en el estudio *La recepción de Don Quijote en Joseph Roth*:

Magris también resaltó la contradicción entre decadencia imperial y esplendor literario, con figuras como Robert Musil, Heimito von Doderer, Franz Werfel, Stefan Zweig, Franz Kafka, por citar solo a los escritores de lengua alemana. Con relación a la literatura que estamos reseñando –y que en gran parte vamos a analizar en este trabajo- hallamos un problema de limitación de perspectivas, ya que no existe la clasificación “literatura austrohúngara, sino la etiqueta Deutschsprachige Literatur en alemán, ceska literatura en checo, magyar irodalom en húngaro (...) y así con una docena de nacionalidades concretas.

Alejandro Rodríguez Díaz del Real (2007, p. 268)

Tal vez, podríamos considerar el concepto de “mitteleuropa literatur”. Pero, volviendo a *El busto del Emperador*, en la novela se cuenta como el Conde Franz Xaver Morstin, natural de Lopatyny (cerca de Brody y Lemberg) entierra con toda solemnidad un busto del Emperador Francisco José que le había sido regalado durante la estancia del emperador en su castillo con motivo de unas maniobras militares. La simbólica ceremonia tiene lugar varios años tras la caída del Imperio austrohúngaro, cuando ese lugar pertenece ya a Polonia. Rodríguez Díaz del Real (2007, p.269) define ese momento como un “folklòrico episodio”. De este modo, incorporamos el folklore como otra de las características de la utopía romántico restitutionista.

Podemos sumar otro rasgo más. Tras el aparato legitimador del antiguo régimen en la obra de Roth se halla la fe en la jerarquía transmitida como pilar ideológico del orden –en este caso del orden monárquico austrohúngaro-, (1932, p. 14) “pues creer que el poderoso es justo y noble es el deseo de más profundo y más noble del pueblo”. En la película *Juárez* (William Dieterle, 1939), el hermano del poderoso emperador Francisco José, Maximiliano de Habsburgo, argumenta algo parecido ante un joven Porfirio Díaz: “puesto que el rey lo tiene todo, no anhela nada. A diferencia de un presidente, será mejor guiando al país”. La razón de la destrucción de ese orden, pues, habría que buscarla en la falta de fe de los poderosos: “Pues la vieja monarquía austrohúngara, desde luego, no murió por culpa del patetismo hueco de los revolucionarios, sino por culpa del escepticismo irónico de quienes deberían haber constituido su fiel apoyo” (p. 16)

Concluyo esta introducción contextualizadora del objeto de análisis de esta investigación, en la se han ido desgranando algunos de los principales elementos de la utopía romántico restitutionista tomando como modelo la obra de Roth, y la comparativa de Rodríguez Díaz del Real con el Quijote, que aporta un último rasgo utópico nostálgico:

Durante la guerra, el conde Morstin esconde la estatua en el sótano de su castillo y allí permanece hasta ser desempolvada para el solemne entierro (...) Pero antes, el conde vive una experiencia trascendental: ante el desasosiego que le supone ver su lugar de origen desprotegido del Vaterland o madre patria imperial, y administrado por un nuevo Estado –la República de Polonia–, decide ir a descansar a un país en el que él cree que las cosas no han cambiado por haber permanecido neutral: Suiza. (2007, p. 270).

### 1.1.1.-Objeto material: países de ficción en el cine

Los países de ficción retratados en el cine son el objeto material de este estudio. Naciones inexistentes atendiendo a coordenadas reales espacio temporales. De ahí su universalidad. No obstante hemos acotado un periodo histórico y un área geográfica en los que, de manera imaginaria, podrían haber florecido; también se han agrupado mediante arquetipos en torno a los cuales analizaremos sus características principales.

Las obras cinematográficas objeto de investigación de este trabajo se contemplan en el marco de la cultura centroeuropea, que ha sido el vehículo para transmitir la imagen que se tiene de la realidad de esa área geográfica por parte de Occidente, especialmente se trata de un punto de vista anglosajón. De manera más precisa incluso trataremos la visión que se tenía, a su vez, desde la capital del imperio austrohúngaro, Viena, del resto de los países en los confines del imperio: la Europa más oriental. A partir de ahí construiremos los arquetipos, y reconstruiremos estéticamente una Europa central o “mittel” idealizada a partir de la visión romántica a la que nos referíamos en el apartado anterior. El cine y la literatura transmiten una imagen que va de la alta cultura a la decadencia. Son naciones en la que impera cierta nostalgia de un mundo folklórico, estamental, y crítico con la producción industrial.

El punto de vista anglosajón se halla detrás de un relato “anglocentrista” y victoriano que repara en esa Europa misteriosa que va desde la Rumanía de

*Drácula*, de Bram Stoker, a países de ficción como Ruritania de *El prisionero de Zenda*, de Anthony Hope. Como definió Agatha Christie con motivo del atentado de Sarajevo: “el polvorín de los Balcanes”.

Nos hemos referido al contexto espacial, pero el temporal podría situarse desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, finalizada la II Guerra Mundial y en los primeros años de la guerra fría. Una época convulsa, que recorre el final decimonónico con numerosos movimientos revolucionarios y constantes “statu quo” que se van alternando, como en esencia relata el ensayo *Afinidades vienesas* (2003), escrito por Josep Casals, ganador del XXXI Premio Anagrama de Ensayo.

No obstante, la concepción temporal en las utopías, con carácter general, es más bien estática. Un sentido que elude la realidad, y en el que el tiempo apenas parece transcurrir. Esta concepción entronca con la estructura de las utopías, que es circular, y en consecuencia no tiene espacio ni tiempo; basada en el tiempo pasado, se proyecta hacia el futuro y crea un “eterno retorno” a un presente inalcanzable. Al tratarse de un ciclo, los posibles errores –o hallazgos– como es el caso de mi tesis, pueden repetirse y hacerse visibles para su posible corrección o toma en consideración.

Lo cierto es que esta investigación sigue una línea prácticamente paralela con la caída del imperio austrohúngaro. Es el telón de fondo. Uno de los trabajos indispensables para comprender ese declive dinástico y político es la crónica narrada supuestamente por su protagonista, el emperador Francisco José I realizada por Ignacio Población Bernardo, titulado *Agonia Imperial. La caída del Imperio Austro-Húngaro* (2012). Este profesor, en la línea del novelista vienes Stefan Zweig, considera que el emperador no oprimió a su pueblo, que tuvo que soportar un complicado entorno familiar, y que pese a todo bajo su reinado se vivieron días felices, especialmente si se tiene en cuenta lo que vino después:

En las postrimerías del pasado siglo Viena sufrió una nueva y radical transformación, y lo que antaño había sido la ciudad más conservadora de Europa se convirtió en una urbe ruidosa, tan desesperadamente alegre, como decadentemente divertida. (...) La vida era tranquila, feliz, desahogada y segura. (Población, 2012, pp. 580,581)

El enloquecido e irreal ambiente familiar y las extrañas circunstancias en que acontecieron muchos de los hechos que rodearon a Francisco José I también podrían considerarse como influyentes en el desenlace final del imperio. Población (2012) en su relato ficcional aporta datos contrastados sobre Mayerling y la muerte del heredero Rodolfo, o sobre la “lúcida” paranoia de la emperatriz Sisi que vivía en un mundo en el que Titania, la reina de las hadas de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare podía ser alguien tan importante para ella como un ser real; o su Palacio de Waldruch, convertirlo en la Villa de Hermes, al instalar una escultura del dios olímpico, entre cuyas atribuciones estaba vigilar los sueños. Población (2012) pone en boca del emperador sobre Sisi: “Es casi seguro, que a causa de la siniestra periodicidad con que se sucedían las desgracias en nuestra familia y de lo extraño de sus circunstancias había terminado por prescindir del mundo real y sólo vivía como en sueños”. (p.602)

El acoso prusiano también fue decisivo en el ahogamiento del imperio de los Habsburgo. (Población, 2012): “En época del abuelo del emperador, Francisco I había adquirido una notable influencia en la Confederación Germánica, institución que vino a sustituir al caduco Sacro Imperio, a cuya corona tuvo que renunciar en 1806” (p.23). Sobre la relación entre el káiser Guillermo II y Francisco José I y su responsabilidad en la declaración de una guerra, que al terminar establecería un nuevo orden en Europa, dedican los últimos capítulos del libro *Las garras del águila. El segundo Reich, 1864-1918*, sus autores Miguel del Rey y Carlos Canales (2012). Son referencias bibliográficas que contextualizan y sirven de telón de fondo para comprender mejor la naturaleza de los países de ficción que surgen imbuidos por ese espíritu de fin de ciclo imperial.



### 1.1.2.-Delimitación: el ámbito fílmico.

El contexto espacio temporal e histórico del objeto de estudio corresponde al retrato de la centroeuropa y Europa del este (finales siglo XIX-mediados XX). He aquí algunos de los títulos que abarcan, en cuanto contenido, ese periodo:

TÍTULO DE LA PELÍCULA (*)	DIRECTOR / AÑO	PAÍS DE FICCIÓN
<b>El príncipe estudiante</b>	E. Lubitsch, 1927	Karlsberg
<b>Sopa de ganso</b>	Leo Mc Carey, 1933	Freedonia / Sylvania
<b>La viuda alegre</b> (remake) <b>La viuda alegre</b>	E. Lubitsch, 1934 Curtis Bernhardt, 1952	Reino de Marshovia
<b>El prisionero de Zenda</b> (y posterior remake)	John Cromwell, 1937 Richard Thorpe, 1952	Ruritania/ Brynania
<b>El cetro de Ottokar</b> <b>Las aventuras de Tintín: el secreto del unicornio</b>	Cómic de Hergé de 1937. Llevado al cine: Steven Spielberg, 2011	Syldavia/ Borduria
<b>The lady vanishes</b> (Una mujer desaparece)	Alfred Hitchcock, 1938	Bandrika
<b>El gran dictador</b>	Charles Chaplin, 1940	Tomania /Bacteria
<b>El hijo de Montecristo</b>	Rowland V. Lee, 1940	Lichtemburg
<b>Estambul</b>	N. Foster y O. Welles, 1943	Batumi/ Mar Negro
<b>El gran Hotel Budapest</b>	Wes Anderson, 2014	Zubrowka
(*) No se han incluido <i>El príncipe y la Corista</i> (Laurence Olivier, 1957), ni <i>Un rey en Nueva York</i> (Charles Chaplin, 1957) ya que sólo se mencionan los reinos: en el caso de Olivier, Carpatia, y en el de Chaplin, Estrovia. La acción transcurre en Londres y Nueva York respectivamente.		

Cuadro 1

Selección de películas sobre países de ficción en Europa

Elaboración propia

La acotación al ámbito fílmico responde a criterios metodológicos y expositivos, ya que permite operar con un corpus de obras seleccionadas que resulta representativo, exhaustivo y válido para la investigación de carácter empírico que vamos a llevar a cabo. Las conclusiones que van a extraerse de esta investigación podrán extrapolarse al universo audiovisual en su conjunto. No sucede así con los mundos de ficción de los videojuegos –por citar otra manifestación artística audiovisual en la que esos territorios están presentes– ya que éstos se encuentran más relacionados con la ciencia ficción y las distopías, y se salen de nuestro objeto de estudio, por tratarse desde el primer momento de mundos imposibles desde el punto de vista de la Heterocósmica, de Lubomir Doležel.

Respecto a esta teoría se puede abordar la ficcionalidad desde distintos puntos de partida (la filosofía, la estética, la teoría literaria, etc.), sin embargo, Doležel se ocupa de la ficción dentro del paradigma de los mundos posibles. Un concepto con una tradición filosófica que podría situarse en la época del esplendor clasicista griego, y que posteriormente ha sido rescatado por la filosofía y la lógica contemporánea; relacionándose especialmente –y esta es la parte que nos interesa– a las ciencias sociales. Especialmente el área literaria y el de la comunicación. Doležel hace el siguiente planteamiento teórico:

Este libro reserva su crítica más fuerte para la antigua aunque persistente doctrina de la mimesis, una teoría de la ficcionalidad que afirma que las ficciones son imitaciones o representaciones del mundo verdadero, o de la vida real (...) La doctrina mimética está detrás de una manera de leer muy popular que convierte a las personas ficticias en gente viva, a los escenarios imaginarios en sitios reales, a las historias inventadas en acontecimientos de la vida real (...) el vasto (...) universo ficcional queda reducido al modelo de mundo único, el de la experiencia humana real. Incluso si su único mérito fuese ofrecer una alternativa a la doctrina de la mimesis, la semántica de la ficcionalidad merece ser oída” (Doležel, 1999, pp. 9-10)

En cualquier caso Doležel matiza posteriormente acerca de que su idea no es cortar los fuertes vínculos con la realidad, sino mantener un intercambio bidireccional, entre ésta y la ficción, ya que las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad. El autor se fija en el Romanticismo como punto de partida, ya que en ese periodo la literatura se ha enfrentado a como perseguir de manera conjunta la teoría abstracta y el análisis textual concreto. Por último Doležel plantea una metodología tomando como referencia el estudio de Roland Barthes de 1970 sobre *Sarrasine* de Balzac, que a su vez sigue el método en “zigzag” puesto en marcha por Humboldt en su monografía sobre *Hermann und Dorotea* (1799) de Goethe. Lo resume del siguiente modo: “en la composición del presente libro propongo el método en zigzag al diferenciar entre tres tipos de capítulos: el teórico, el teórico con ejemplos y el analítico” (Doležel, 1999, p. 11).

En el prólogo denominado “De las entidades inexistentes a los mundos ficcionales” se centra en la semántica existente de la ficcionalidad (localizado en el eje de la representación [signo] - el mundo), tratando casi de pasada, las teorías formales y pragmáticas. En este sentido distingue entre el marco del mundo único y el de los mundos posibles.

Respecto al primero Doležel (1999, pp. 14-29) parte aquí de la idea de que las teorías más conocidas de la ficcionalidad se basan en la suposición de que sólo existe un universo legítimo del discurso: el mundo real. Cita las distintas teorías que apoyan esta idea –pero, curiosamente sin seguir un orden cronológico, sino atendiendo al grado con el que los autores aceptan la legitimidad de las representaciones ficcionales. Comienza con la visión extremista de Bertrand Russell sobre que “sólo hay un mundo, el mundo real”. Continúa con Gottlob Frege, quien como Russell, niega una existencia a las entidades ficcionales. Menciona después a Ferdinand de Saussure, cuyas semánticas literarias han inspirado teorías de la poeticidad (el eje de la significación es horizontal: de significante-en significante. Es autoreferencial), no de la ficcionalidad (el eje es vertical, como citábamos antes: representación-mundo, es decir, significante-significado-[mundo]-lo representado). Doležel

llega a la conclusión de que el marco del mundo único no es un terreno propicio para la semántica de la ficción.

Sin embargo, antes de cerrar ese capítulo decide inspeccionar la versión más antigua y autorizada de la semántica de la ficción: la doctrina de la mimesis, que ha dominado el pensamiento estético occidental desde los escritos de Sócrates, y que de manera básica es un movimiento que asigna a una entidad ficcional un prototipo real. Pese a que Doležel el modelo mimético le parece limitado, y con claras adhesiones al del mundo único –incompleto según su criterio- en este trabajo de investigación tendremos presentes en otros capítulos, la semántica mimética, como un punto de vista complementario, ya que algunas de las ficciones a tratar poseen elementos paródicos, por lo que resultará de especial interés evidenciar la mimesis de los mundos ficcionales con los reales.

A pesar de que el autor checo considera un fracaso adoptar como modelo único la semántica mimética, tomará en consideración sus aspectos pragmáticos, a los que dedica un espacio al situarlos de manera auxiliar en una teoría unitaria, cuyo núcleo fundamental será la semántica ficcional. De este modo, nuestro análisis mimético de los países de ficción centroeuropeos se integrará en la predominante teoría de la ficcionalidad de Doležel.

Avanzando algo más, el autor sustituye el marco de mundo único, al que se ha venido refiriendo, por el de los mundos posibles, y sitúa su semántica en la década de los 60 del siglo pasado. Marca el inicio el ensayo de Saul A. Kripke (1963) “Semantical considerations on Modal Logic” en el que propone una estructura modelo para la lógica modal. Posteriormente otros teóricos reformularon no sólo esa lógica, sino su sistema completo al proponer que nuestro mundo (real) está rodeado por infinidad de otros mundos posibles. Doležel traslada una cita del libro “Theories of Truth: A Critical introduction” de Richard L. Kirkham (1992) “un mundo posible es una identidad hipotética postulada como una ayuda para hablar sobre y estudiar las diferentes maneras de las que el universo podría haber sido diferente de lo que es” (Doležel, 1999, pp. 29-30)

Con el tiempo este modelo sería sometido a algunos ajustes: el primero en relación con el origen de los mundos posibles (son construcciones humanas, no metafísicas), y la deducción referente a que "son los sistemas semióticos – el lenguaje, los colores, las formas, los tonos, la acción, etc.- los que los construyen, por lo que puede denominarse (a los mundos posibles) objetos semióticos" (Doležel, 1999, p.33). Otros ajustes del concepto de mundos posibles se refieren a lo siguiente:

1.-Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real: A los mundos ficcionales y a sus componentes se les concede una condición ontológica definida, la condición de posibles sin existencia real.

2.-El conjunto de los mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso. Doležel plantea que la literatura no está confinada a imitar al "mundo mundo", sino que puede ser más amplio que lo real. Justifica incluso la "existencia" de mundos alejados de la realidad (fantásticos) que pueden llegar incluso a entrar en contradicción con ella. Para ilustrar esta afirmación cita del libro de Hutcheon (1980) lo siguiente: Para el lector no es más fácil crear el bien documentado mundo de Zola y creer en él, que imaginarse hobbits o duendes; en ambos casos es preciso dar el salto imaginativo"; y a Crittenden, que es consciente de la existencia de una "ficción no realista" (el mito, las historias de hadas, la fantasía, la ciencia ficción, la ficción modernista)"

3.- A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos (cruzando la frontera entre los reinos de lo real y lo posible) y mediante el procesamiento de la información. Doležel afirma que a causa de la soberanía ontológica de los mundos ficcionales, las entidades del mundo real "tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea (...) los individuos del mundo real (históricos) únicamente son capaces de entrar en un mundo ficcional si se convierten en dobles posibles" (Doležel, 1999, p.44).

4.- Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos. Doležel entiende que sólo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales y no sobre otras. Alude a la obra de Wolterstorff (1980), que justifica sucintamente este rasgo de las entidades ficcionales: “nunca sabremos cuántos hijos tenía Lady Macbeth en los mundos de Macbeth. Y no es porque saber esto requiera un conocimiento más allá de la capacidad de los seres humanos. Es así porque no hay nada que saber”. (Doležel, 1999, p. 45)

5.- Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea. Doležel plantea que, dado que los mundos más complejos son mezclas de dominios semánticamente diferentes, “por regla general se constituyen por la simbiosis, las jerarquías y las tensiones de muchos dominios. Por lo que tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares”. (Doležel, 1999, pp. 46-47)

6.- Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual. Doležel se refiere a que a los objetos semióticos ficcionales se les concede la condición de existencia (pero independientes de la realidad) y lo ejemplariza así: “Debido a su naturaleza de objetos semióticos, los unicornios y las hadas, Ulises (...) existen objetivamente y los lectores pueden acceder a ellos, temerlos o sentir pena por ellos, hablar y discutir sobre ellos en cualquier momento (pero existentes ficcionales). Es el precio que paga la semántica de la ficción por no depender de los mundos reales”. (Doležel, 1999, pp. 47-48)

Llegados a este punto Doležel recapitula recordando que tanto en la construcción del escritor como en la reconstrucción del lector el texto ficcional es el medio que crea los mundos ficcionales. Es decir: “ La semántica ficcional sería gravemente defectuosa si no ofreciese una teoría del texto ficcional. El fondo de dicha teoría es la versión realista de la semántica de los mundos posibles, la cual nos permite establecer una distinción entre los textos que representan el mundo (textos R) y los que construyen el mundo (textos C)”. El autor añade que los comentarios ficcionales merecen una investigación

detallada y cita a Boris Eichenbaum (1992) que denominó a los comentarios como “disgresiones teóricas”. Son cambios desde un modo constructivo de discurso a otro abstracto. Doležel ve no obstante que estas disgresiones no se pueden utilizar como fuente para una semántica de la ficcionalidad “puesto que obedecen a condiciones de verdad diferentes del propio texto ficcional”. Lo ejemplariza con la afirmación “Emma Bovary se suicidó” y asevera: “No tiene sentido preguntar si el texto de Flaubert es verdadero o falso” (Doležel, 1999, pp. 48, 52, 53).

La semántica ficcional ofrece una teoría sobre el texto ficcional. Distingue entre “los textos que representan el mundo ® y los textos que construyen el mundo © con independencia del mundo real. Los textos ficcionales son una categoría especial de los textos © y su oposición a los textos ® gira alrededor de diferentes condiciones de verdad. Los textos ®, como representaciones del mundo real, están sujetos a una evaluación de verdad” (Doležel, 1999, pp.48, 49). A los textos ficcionales no les afecta esta evaluación de verdad; sus enunciados no son verdaderos ni falsos.

Si tuviéramos que establecer una “carta fundacional” de las narraciones utópicas romántico restitutionistas a las que nos estamos refiriendo, ésta se remontaría en literatura a hace algo más de un siglo, aproximadamente a ciento veinte años atrás, con *El Prisionero de Zenda*, escrito en 1894 por Anthony Hope. Los antecedentes y las primeras semillas de este subgénero cinematográfico –ya iremos viendo si procede etiquetarlo así-, las encontramos en Alejandro Dumas y sus historias de “capa y espada” situadas en lugares imaginarios como el islote de Montecristo, que si bien existe en cuanto al nombre y se sitúa en Italia, en el archipiélago Toscano, las descripciones no coinciden con la topografía real. Es una isla deshabitada. En la novela Edmond Dantés encontraba un tesoro. Desde el punto de vista temático, que no cronológico, cabe mencionar algunas narraciones en las que se plantea la contrarrevolución –y la restitución al orden anterior- como reacción a la revolución francesa de 1789, *Pimpinela Escarlata*, de 1905, de la Baronesa de Orczy, cuya versión cinematográfica más conocida se estrenó en 1934, dirigida

por Harold Young<sup>1</sup>; Los movimientos contrarrevolucionarios se abrirán a nuevos tiempos, como la reacción a la revolución rusa en *Doctor Zhivago*, de Boris Pasternak, publicada en 1957 y llevada al cine por David Lean en 1965. Cierta restitución de ficción, pero con nostalgia hacia el comunismo de la antigua URSS, lo encontramos en la película *Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003).

Incluso se intenta implantar imperios “a la europea” con un Habsburgo en el continente americano como refleja la película *Juárez* (William Dieterle, 1939). Siguiendo con los Habsburgo habría que citar la saga sobre Elizabeth de Austria –Sisi-, dirigida por Ernst Marischka, así como otro emblemático título, *Mayerling* (Terence Young, 1968). Mencionar *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), cuya trama se sitúa en la Sicilia de 1860, y trata sobre la decadencia de la aristocracia. Conviene citar también sobre la revolución rusa de 1917, *Nicolás y Alejandra* (Franklin J. Schaffner, 1971); así como *El Vals del emperador* (Billy Wilder, 1948) y *Elena y los hombres* (Jean Renoir, 1956). También en los años 50, películas de Curtiz y Ophuls a partir de novelas de Stefan Zweig y Arthur Schnitzler, como *La ronda* (Max Ophuls, 1950) y *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999), entre otras.

En una línea que separa la Europa occidental de la –más que misteriosa- oriental, y en clave de cine negro, encontramos las narraciones de Eric Ambler llevadas al cine como *La máscara de Dimitrios* (Jean Negulesco, 1944), *Estambul* (Norman Foster, 1942), *Berlín Express* (Jacques Tourneur, 1948), y *Alarma en el expreso*, de Alfred Hitchcock, estrenada en 1938. Una onda estilística y narrativa en la que también se halla *La burla del diablo*, de John Huston, estrenada en 1953.

Por último apuntar que en 2005 Stephan Gaghan dirigió *Syriana*, una película cuya denominación se refería al nombre de ficción dado por la CIA a una zona indeterminada de Oriente Medio en la que que llevaba a cabo operaciones estratégico militares. Vemos como el eje de los países y territorios ficticios va

---

<sup>1</sup> El actor Raymond Massey, que aquí interpreta al malvado Chauvelin, de nuevo ejercerá de villano, en el papel de Strelsau, en *El prisionero de Zenda*.



desplazándose según se desarrollan acontecimientos reales, hacia donde se generan las noticias.

## 1.2.-Justificación

### 1.2.1.-Justificación personal

Parto de la fascinación histórico y estética que me produce el corpus de películas situadas en tierras ficcionales, y por extensión, todo el subgénero que parecen conformar. Un interés subjetivo me lleva a indagar, descubrir y analizar de un modo más riguroso –aplicando metodologías y teorías académicas- acerca de la fase creativa, su plasmación posterior y lo que representa y aporta respecto a las teorías de construcciones de mundos posibles.

Considero que es una investigación oportuna porque permite no sólo justificar los motivos por los que aparece un tipo de relato cinematográfico en un momento histórico concreto, si no que, además, servirá de base para ver como mediante la parodia en el cine se llega a una mejor comprensión de momentos duros y difíciles en la Historia, con regímenes totalitarios en muchos casos. Asimismo, con un planteamiento teórico analógico permitirá observar la creación de micronaciones virtuales en internet, en las que se configura su uso como lugar fiscal para delinquir.

Periódicamente se estrenan películas caracterizadas por su curiosa ubicación – un país inventado, pero con claros rasgos centroeuropeos- y en un tiempo definido –el primer tercio del siglo XX-. De manera intuitiva el público que asiste a verlas, las identifica con otras que ha visto anteriormente, o al menos tiene conocimiento de propuestas cinematográficas similares. De ahí, que esa agrupación de películas se nos antoje como un subgénero.

Por otra parte, recientemente se han cumplido cien años del comienzo de la I Guerra Mundial. Cuando este conflicto terminó, nada fue igual para los territorios europeos. La parte central del continente se desmembró como

guiada por una fuerza centrífuga. Con los acuerdos y tratados firmados (como el de París, de 1951, y el de Roma, de 1957 firmado como CEE, entre otros), el viejo continente pareció vivir una etapa centrípeta, territorialmente hablando. Paradojicamente, de nuevo, en este primer cuarto de siglo XXI asistimos a olas de afán independentista.

También, hace pocos años, y aún estamos imbuidos, en relación con otros conflictos, esta vez en el norte de África, la llamada “primavera árabe” nos ha permitido ver los uniformes, el boato, la forma de vida de algunos dirigentes como Gadafi, con una estética que parece evocar a algunos mandatarios de países de opereta, con características parecidas a los países de ficción a los que nos estamos refiriendo.

El cine ha resucitado una tipología en la que son reconocibles elementos pertenecientes a ese tipo –o subgénero, podemos apuntar-, como los países inventados en el siglo XXI en películas como *Princesa por sorpresa* (Garry Marshall, 2001), *Borat* (Larry Charles, 2006), la ya citada en un capítulo anterior, *Syriana*, o *El gran Hotel Budapest*, título que vamos a anlizar más adelante en profundidad. Son propuestas cinematográficas, todas ellas, que han funcionado muy bien en taquilla, demostrando de este modo que cuentan con el apoyo de gran parte del público.

### 1.2.2.- Justificación teórica y aplicada

Además de los planteamientos estéticos, técnicos e ideológicos que los creadores (principalmente directores y guionistas) insuflan a la obra cinematográfica, subyacen importantes cuestiones teóricas como la filmografía y bibliografía anterior, imprescindibles de conocer antes de abordar la construcción de la nueva propuesta fílmica. En español no se encuentran estudios completos, si algunas referencias parciales que tomaremos en consideración sobre el objeto de estudio de este trabajo de investigación.

Existe, no obstante, una publicación en inglés, escrita por Vesna Goldsworthy: *Inventing Ruritania*, editada en 1998, en Londres, por Yale University Press.

A posteriori, los resultados de las nuevas creaciones habrán de satisfacer las demandas conceptuales de analistas, y, en general, de estudiosos interesados en este campo objeto de estudio. En consecuencia, aportarán expectativas de aprendizaje de diversos campos profesionales, como el de dirección, la escritura de guiones, la producción y dirección artística, entre otras, que representan las funciones principales en la creación fílmica.

### 1.3.-Objetivos generales

Se enumeran a continuación los objetivos, que con posterioridad se irán perfilando y desarrollando:

- Investigar la construcción de los mundos posibles
- Analizar la parodia como representación de mundos
- Indagar paralelismos entre las películas y su marco histórico-político
- Comprobar cómo es el proceso de construcción de los mundos de ficción
- Analizar la mutua intervención (e ingerencia) entre diégesis y metadiégesis (acontecimientos y preparación del guión)
- Realizar un estudio de crítica temática, socioanalítico de comunidades, clases sociales, etc.

#### 1.4.-Finalidad y público al que está destinado

El enfoque académico y la necesaria articulación metodológica seguida en esta investigación puede desenfocar la finalidad primaria con la que inició este trabajo, que no es otra que la de compartir un viaje en el tiempo por espacios caracterizados por la imaginación y la melancolía. El punto de arranque es recrear el sentimiento nostálgico de una época ya pasada, que estuvo a punto de ser la edad oro respecto a la incipiente democratización de la cultura, los avances técnicos, la libertad y la igualdad entre los sexos y la sofisticación de las artes. La alegría de vivir en la Viena de comienzos del siglo XX alcanzó una cota, que apenas ha podido volver a resurgir salvo pequeños fogonazos puntuales.

La humanidad desde entonces ha vivido un retroceso en muchos aspectos, aunque tecnológicamente vayamos por delante, eso es cierto. Pero no es casualidad que fuera en esos primeros años del siglo pasado en los que doctores como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan dedicaran sus vidas a comprender al individuo, su conciencia e instintos. Un tiempo de reflexión sobre el significado de la existencia.

Respecto al público al que va orientado este trabajo de investigación, si bien suele tratarse de películas amables, en clave de comedia, dirigidas a todos los públicos, es decir, como cuentos de países remotos, hay que resaltar un grupo específico de espectadores. Me refiero a los amantes de lo retro y lo vintage, que padecen una especie de nostalgia por épocas pasadas. Se trata de los “hipsters”,<sup>2</sup> una tribu urbana con un considerable nivel cultural, que se manifiesta en contra de las convenciones sociales y que rechaza la cultura comercial predominante a favor de opciones de vida alternativa. Su estética, un look muy poco convencional y al margen de las modas, se caracteriza por la ironía y por la combinación de prendas modernas con otras vintage. Estoy definiendo, entre otros, a los seguidores del cine de Wes Anderson, director de

---

<sup>2</sup> Disponible en: <http://nicefucking.graphics/hipsters-manual-ilustrado/>

*El gran Hotel Budapest*, y ganador del Oscar al mejor guión en la última edición de los premios.

Así que el universo creativo de Anderson<sup>3</sup>, último cineasta en recrear un país de ficción como Zubrowka, está de moda. Y por extensión vuelven los libros sobre Centroeuropa, como los de Stefan Zweig –fuente de inspiración de la película de Anderson-, y los largometrajes de la década de 1930, como los de Ernst Lubitsch y Josef Von Sternberg, artistas que emigraron de Austria y se instalaron en el nuevo mundo. Lo vintage como estética en la moda, la publicidad y el cine cotizan al alta.

### 1.5.-Oportunidad del tema

En este momento de la actualidad, en el que parecen resurgir proyectos nacionalistas, como ya ocurriera con todos aquellos países que formaban parte del Imperio austrohúngaro, disuelto apenas acabada la I Guerra Mundial, conviene reparar en las naciones que vamos a considerar como objeto de estudio. Algunas de ellas, mimetizadas con principados, ducados, repúblicas, etc., que existieron en un plano real, y otras, siguiendo las teorías de Lubomír Doležel (1998) en su libro sobre teorías literarias *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, sin vinculación directa con esos territorios “reales”; se trataría más bien de países posibles, o tal vez imposibles, dependiendo del resultado de aplicar la función de autenticación de Doležel que tomaremos en consideración más adelante. En cualquier caso, nos referimos a los reinos de la imaginación.

---

<sup>3</sup> Un universo creativo, el de *El gran Hotel Budapest* que ha inspirado la puesta en escena de la ópera *Narciso*, de Domenico Scarlatti en varios teatros de Europa. Disponible en: <http://www.hoyesarte.com/evento/2015/05/un-narciso-de-scarlatti-al-estilo-del-gran-hotel-budapest/>. Anderson, en esa línea, ha diseñado un café en Milán. Disponible en: <http://pijamasurf.com/2015/05/wes-anderson-diseno-un-bar-en-milan-y-es-todo-lo-que-sus-fans-esperarian-fotos/>

Por otra parte, existe cierta conexión con la virtualidad de algunos videojuegos como *Assassins's Creed* (2007), una ficción histórica y de aventuras, en la que el jugador se ve involucrado, y con la ficcionalidad de series de televisión basadas en versiones fantasiosas y utopías históricas, como *Juego de tronos* (2011), en la que aparecen territorios imaginados por el escritor George R.R. Martin y guionizados por David Benioff y D. B. Weiss, como *Invernalía*, *Dorne*, *Quarth*, *Yunkai*, etc. Propuestas audiovisuales todas ellas que nos muestran las complejas relaciones entre los personajes, y el espacio, y de qué manera interactúan los agentes en ese medio para ellos tan “real”. Esta investigación pretende establecer analogías respecto a la creación y el desarrollo narrativo de esos territorios.

La hipótesis que subyace es que estos países –a partir de unos arquetipos– constituyen una oportuna metáfora sobre la posición subjetiva del espectador ante el panorama y la multitud de información que le llega a través de los medios de comunicación. En consecuencia, el objeto de estudio se convierte en ficción simbólica, ya que en realidad también se trata del análisis de alegorías simbólicas.

## 1.6.-Estructura de la investigación

El presente trabajo se compone, además de la parte introductoria que hemos expuesto, de cuatro pilares básicos: estado de la cuestión, a partir de las teorías previas y estudios precedentes; diseño de la investigación, en el que se plantean los objetivos específicos, las diversas hipótesis y la metodología con especial hincapié en la Metalepsis de Gerard Genette y la Heterocósmica de Lubomír Doležel; análisis e interpretación del corpus seleccionado, que constituye la parte más extensa; conclusiones, aportaciones y –consecuentemente– aplicaciones futuras del estudio. Todo ello completado con una extensa bibliografía, selección de películas y páginas web.

## 2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEORÍAS PREVIAS

### 2.1.-Estudios precedentes

Alrededor de las teorías de los mundos posibles, encontramos distintas aportaciones de autores, como Umberto Eco y su objetivo de crear una semiótica propia, que como veremos más adelante, en el amplio estudio que dedicaremos a la *Heterocósmica* de Doležel, está ligada a la actualidad textual. Una teoría de los mundos ficcionales no debería construirse, en la actualidad, al margen de las aportaciones de Paul Ricoeur, S.J. Schmidt, W. Mignolo o F.M. Bonati (1999, p.26). Encontramos teorías de la ficción que hablan de una amplia gama de mundos ficcionales y de la distinción entre mundos factuales, mundos posibles, etc.

En este trabajo de investigación plantearé la teoría de esos mundos ficcionales en el seno de la semántica textual literaria, más que en el de la metafísica o la lógica. El punto de partida más importante podría establecerse en torno a los planteamientos de Leibniz y de un grupo de autores suizos del siglo XVIII, entre los que destacan Bodmer y Breitinger. Ya en 1963, Kripke toma el concepto de “mundo posible” de Leibniz como base para un modelo de las tipologías lógicas. Es decir, todo el sistema de la lógica formal es interpretado desde el presupuesto de que nuestro mundo actual está rodeado de infinitud de otros mundos posibles. Esto proporcionó un punto de vista nuevo al problema de las relaciones entre literatura y realidad. Leibniz ejemplificó el concepto con la literatura ficcional.

No obstante, siguiendo las teorías de Doležel (1999), Breitinger había resultado fundamental al relacionar el concepto de mundos posibles con las cuestiones de la poética literaria, al entender que en la Naturaleza hay además de mundos reales infinitos, mundos posibles cuya estructura puede diferir de la realidad conocida. Entendía como sinónimos la actividad poética y la creación de mundos. Otras voces importantes recientes son Woods y Parsons o Pavel y

Meinong –en una línea contraria a Frege y Russell. Otro capítulo merecería el debate entre Derrida y De Man acerca de la relación signo-realidad y la crisis recorrida por ellos de la cuestión relativa a la referencia y la retorización de todo el pensamiento.

Otra posibilidad: incluir aquí mas texto , enlazando mimesis + montes doncel...

Podemos ir concluyendo con la idea de que la ficción afecta a órdenes tan distintos como el lingüístico, el artístico, el psicológico, el ético, etc. La ficción llena parcelas de actividad artística no sólo literarias, y aumenta cada vez más el volumen de textos ficcionales en el cine, la televisión y los videojuegos. Sin embargo, hay que reconocerle a la literatura su lugar privilegiado, la manera de relacionarse con la ficción, de imponer los límites mismos de lo real y verdadero, y en los casos de grandes autores como Cervantes y García Márquez, ironizar sobre esos límites. Ciertamente, mejor que contraponer lo literario y lo teórico, sería conjugar ambos discursos.

### 2.1.1.- Fuentes bibliográficas

No existe un estudio completo relacionado con la investigación, aunque si hay bibliografía parcial sobre determinados aspectos que se plantean respecto a nuestro objeto de análisis. Desde luego, en nuestro país no es posible hallar bibliografía específica. No obstante, en inglés si existe un libro publicado en 1998 y escrito por Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania*, de gran utilidad, ya que nos sirve para constatar que los estudios previos sobre la materia se enfocan desde el punto de vista anglosajón.<sup>4</sup>

Además *Inventing Ruritania* se basa especialmente en fuentes literarias. La investigación que se plantea ahora, sin embargo, se fija también en las literarias, pero aporta otras fuentes: históricas, geográficas, ideológicas,

---

<sup>4</sup> Atendiendo a ese punto de vista, cabe destacar en los últimos meses la publicación del libro *El príncipe rojo. Las vidas secretas de un archiduque de Habsburgo*, de Timothy Snyder. (Galaxia Gutenberg, 2014)



filosóficas, míticas, etc. También recurriremos a artículos, ensayos, citas publicadas en revistas y en páginas web.

Respecto a las fuentes histórico-geográficas es imprescindible citar el libro de Norman Davies, publicado en 2013, “Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa”, al que dedicaremos un capítulo aparte.

## 2.1.2.-Otras fuentes

### 2.1.2.1.-Fuentes literario-ideológicas

El referente utópico en sus variantes y versiones literarias ha dado como resultado la construcción de la modernidad. Los sueños y proyectos imaginados por el hombre desde la antigüedad nos han llevado a la realidad contemporánea; aunque algunas de estas teorías utópicas sólo forman parte del imaginario del homo ludens. Repasamos algunas de las más significativas:

En la Edad Antigua, en la Grecia de Pericles del siglo V a.C. cabe citar al filósofo Platón y *La República* cuyo tema central es abordar la organización de una ciudad-estado ideal. Una proto-utopía. Esto será una constante: el relato antecede a la materialización del proyecto; en este caso, el logos como condición de la existencia de la polis. Platón también recogió en los diálogos *Timeo* y *Critias*, la descripción sobre la mítica Atlántida.

En la Edad Media, mencionemos la *Ciudad de Dios -De civitate Dei-* de San Agustín, y *La ciudad de las damas*, de Cristina de Pizán, una urbe simbólica en la que las mujeres son apreciadas y defendidas. Es un momento histórico en el que, tras la reforma del Cluny en el siglo X, los cambios en el estamento de la iglesia, permiten que la mujer adquiera poder, como la abadesa alemana Hildegard von Bingen.

En el Renacimiento hallamos la obra más importante, que de hecho dará nombre al género: *Utopía*, de Tomás Moro, que fue publicada por primera vez

en 1516. Moro describía un Estado ideal -casi paralelamente a que Baltasar Castiglione definiera al perfecto cortesano en su tratado de igual nombre y Maquiavelo publicara *El Príncipe*. Tomás Moro denominó a su Estado ideal como “utopía”, palabra inventada por él (compuesta por “u”=no y topos=lugar), y que venía a significar un “no lugar o ningún lugar”. Es decir, un lugar que no existe en el plano real, solo en la ficción.

Casi un siglo después, en 1605, Miguel de Cervantes publicaría, *Don Quijote de la Mancha*. La obra comenzaba con un “u-topos”: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”. La pedagogía de las utopías también se manifiesta en la isla *Barataria*, en la que Sancho impartirá justicia, y que se incluía en la segunda parte del Quijote, publicada en 1615.

En pleno Renacimiento, e influidos por la propuesta de Tomás Moro, hallamos otras obras en esa línea utópica como *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, y –en el siglo XII- también con características utópicas, *La ciudad del Sol*, de Tomasso Campanella, y *La nueva Atlántida*, de Francis Bacon de Verulamio.

El siglo XVIII es el de las luces y la Ilustración. Cuenta con las obras de los enciclopedistas y de los primeros socialistas utópicos, como Charles Fourier, que creó unas unidades de vivienda y producción llamadas “Falansterios”. También aparecen las fantásticas ideas del Abad de Saint Pierre (s.XVIII) sobre el gobierno. Un cóctel de ideas que tuvieron que ver, junto a las de la incipiente masonería, con la revolución norteamericana primero, y la francesa después.

A partir del siglo XIX, con la revolución industrial, surgirán las “distopías” o sociedades ficticias indeseables. Se atribuye la primera utilización del término a John Stuart Mill, en un discurso de una intervención en el parlamento británico en 1868 (Costa, 2014). Aun así no debemos dejar de mencionar un relato basado en la inocencia, la infancia, la lógica y hasta en el incipiente psicoanálisis; se trata de la obra de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* –y su segunda parte, *A través del espejo*–.

Las distopías, tan relacionadas con la época y el contexto social y político en el que se crean, se expandirán durante el siglo XX. Se inspirarán en la perversión de los sistemas sociales, económicos, políticos y científicos, y en los miedos que pueden provocar al ser humano contra los cuales ha de luchar. Nuevos temas aparecerán como los cataclismos medioambientales y la progresiva confusión entre lo real y lo virtual. Citemos novelas como *1984*, de George Orwell, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, y *V de vendetta*, de Alan Moore y David Lloyd. Obras todas ellas llevadas al cine de igual modo que *Los juegos del hambre*, trilogía escrita por la autora norteamericana Suzanne Collins, y cuyas versiones fílmicas han dirigido Gary Ross y Francis Lawrence.

#### 2.1.2.2.-Fuentes filosóficas y sociológicas

El “romanticismo restitutionista” es la corriente filosòfica que mejor se adapta al concepto de país contrautópico en base al que vamos a analizar varios arquetipos. Ya hemos mencionado en otro apartado que los autores que se han ocupado de manera más ilustrativa de definir esta corriente han sido Michel Lówy y Robert Sayre (2008) en su libro *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*:

El mayor número de escritores y pensadores románticos de envergadura se sitúa principalmente en esta categoría” (...) nostalgia de un estado precapitalista en el corazón de esta visión del mundo. El restitutionismo se define como aspirante a la restitución, es decir, a la restauración o a la recreación de ese pasado. Ni resignado por realismo a un presente degradado ni orientado hacia una trascendencia a la vez del pasado y del presente, el restitutionismo desea el regreso al pasado, de lo que fue objeto de la nostalgia. (pp. 73-75)

Este concepto no es idéntico al de “reaccionario”, en la medida en que éste se refiere directamente la reacción contrarrevolucionaria, que no se aplicaría sino a una parte de nuestra categoría. En cuanto a la temática, hallamos narraciones en las que se plantea la contrarrevolución como reacción a la

Revolución francesa (*La Pimpinela Escarlata*, de la Baronesa de Orczy; *Scaramouche*, de Rafael Sabatini, donde al final del relato se vuelve contrario a sus intenciones iniciales; *El tulipán negro*, de Alejandro Dumas) Los movimientos contrarrevolucionarios se abren a nuevos tiempos. En el cine, además de *La Pimpinela Escarlata* (la de Harold Young, 1934 es la mejor versión) y de *Scaramouche* (George Sidney, 1952), hallamos muestras de pinceladas contrarrevolucionarias en películas como *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), *La Noche de Varennes* (Ettore Scola, 1982), e incluso *Juárez* (William Dieterle, 193), que muestra el intento por implantar un imperio “a la europea”, con miembros de la casa de los Habsburgo en México; una apuesta que no funcionará frente a la revolución de Benito Juárez.

Sobre la Baronesa de Orczy, la profesora Rosa Eugenia Montes Doncel, en su libro *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*, sugiere que: “ficciones que invisten una defensa sin ambages de la nobleza me sirve el caso de Emmuska de Orczy, creadora de *La Pimpinela Escarlata* (1905), el héroe antirrevolucionario inglés que rescata a aristócratas franceses condenados a experimentar la caricia de Madame Guillotine y les facilita la huida por Calais (...). La postura política de la autora en cuanto a este relato de aventuras es “su relato busca ante todo la ilación de lances entretenidos ejecutados por personajes novelescos, y la elección partidista de su autor implícito por lo contrarrevolucionario parece alentado por las posibilidades literarias antes que por el afán doctrinador”. Montes Doncel prosigue. “en el bando de los vencidos les añade el encanto romántico anexo al perdedor” (2006, pp. 166,167)

### 2.1.2.3.- Etiología y fuentes históricas

La etiología o “re etiológica” se refiere al origen, en este caso de los relatos y leyendas. Dado nuestro objeto de estudio, situaremos ese “relato de orígenes” en la zona de Centroeuropa y Europa del Este. En otro apartado incluido también en este epígrafe de las fuentes, hemos tomado en consideración la evolución de ese mito ideológico a través de la literatura. La finalidad era trazar,

enlazar y comparar periodos históricos con literatura e ideas filosóficas y políticas.

Nos remontamos al “relato de orígenes” para intentar encontrar la identidad de países que en la actualidad forman parte de la “Mittel” Europa, el área de los Balcanes, y a otros territorios aledaños que se corresponden con Europa del Este y parte del Sur, como Grecia. Unas franjas limítrofes, que durante siglos separaron a las diferentes civilizaciones.

Un terreno complejo, de imperios desmembrados y cargado de mitos, cuyas aguas fueron cruzadas por los argonautas, según recoge un relato anónimo de orígenes como *Jason y el vellocino de oro (s.f.)*. A bordo de la nave Argos hicieron un periplo, Jason, acompañado por varios héroes griegos más, con destino a la Cólquida, en busca del mencionado vellocino. Después de pasar por varios puertos, llegaron a Salmideso donde encontraron a un adivino ciego, Fineo, al que los argonautas ayudaron a deshacerse de las monstruosas harpías. Lo que nos interesa de esta leyenda, que se propagó de manera oral, es que se refiere a Salmideso, y por tanto a Tracia, que era una región del Sudeste de Europa, en la península de los Balcanes, enclavada en Bulgaria, Grecia y la Turquía europea. En esa época – III milenio antes de Cristo- esta región histórica se extendía desde Macedonia hasta el mar Negro, y desde el Egeo hasta el río Danubio. Es decir, habitaron parte de las actuales Austria, Hungría, Alemania, República Checa, Eslovaquia, Polonia y Ucrania. Un claro antecedente geográfico del Imperio austro-húngaro que es el telón de fondo espacial de este trabajo de investigación.

La cultura oral de los tracios estaba construida a base de leyendas y mitos, y estaban convencidos –según relatos de Herodoto- de su inmortalidad. Nos encontramos ya en el siglo VI a.C. y según este mismo cronista los tracios más valientes eran los Getas, una tribu que vivía junto al Danubio, cerca la actual Bulgaria septentrional, ya que al menos intentaron presentar batalla cuando los persas, conducidos por Darío el Grande emprendió su campaña contra los escitas, las tribus tracias de los Balcanes. En el siglo IV a.C. Tracia se

convertiría en una provincia macedonia que Alejandro Magno amplió hasta el confín del Danubio.

El historiador Jenofonte, discípulo de Sócrates, en su obra *Anábasis*. Libro VII (s.f.) -tomamos como referencia la edición de 1991- escribió sobre los avatares de Grecia y Persia en el siglo IV a.C.<sup>5</sup> El término griego “anábasis” se refiere a una expedición desde la costa hacia el interior de un país. La llevaron a cabo diez mil hombres. Existe también la *Anábasis alejandrina* de Flavio Arriano es la fuente más importante sobre la historia de las conquistas de Alejandro Magno. Sucedió setenta años después y de nuevo fueron diez mil expedicionarios.

De la *Anábasis* de Jenofonte, queremos destacar la parte final de la expedición, cuando los mercenarios griegos, tras la muerte de Ciro el Joven contra su hermano el rey de Persia Artajerjes II, desean retornar a su patria. Desde Babilonia remontaron el río Tigris y atravesaron Armenia por una ruta de casi cuatro mil kilómetros de territorio enemigo, hasta llegar a la colonia griega, situada en la Turquía actual, junto al Mar Negro, de Trapezunte (Trapisonda en español). Un nombre que, sorprendentemente fue utilizado por el dibujante español Francisco Ibañez para un cómic. Una vez más, ficción relacionada con territorios míticos.

La parte final del libro de Jenofonte, a la que nos hemos referido, describe la larga marcha, de casi cuatro mil kilómetros, a través de países hostiles y de abrupta geografía: Bizancio, Selimbria (ciudad costera, colonia de Mégara, situada entre Bizancio y Perinto). Jenofonte prosigue el relato:

Había mucha nieve y era tanto el frío, que el agua que llevaban para la cena se helaba, y también el vino que había en las jarras, y a muchos griegos se les quemaba la nariz y las orejas por el frío. Entonces comprendieron por qué los tracios llevan las pieles de zorro en la cabeza y en las orejas, y túnicas no sólo en el pecho sino también en los muslos, y llevan, cuando montan a caballo,

---

<sup>5</sup> El libro se perdió, pero el texto ha llegado hasta nosotros a través de manuscritos medievales. La mejor versión en castellano de *Anábasis*, de Jenofonte es la editada por Gredos.

mantos que les llegan hasta los pies, y no clámides (especie de capa o manto militar sin mangas). (1991, p.266)

Pese a la dureza de las condiciones climáticas y geográficas, continuaron con la expedición hacia el interior.

Una vez que fueron todos convencidos, prosiguieron la expedición con él y llegaron, teniendo el Ponto a su derecha, a través del país de los tracios llamados “comedores de mijo”, a Salmideso (región de Tracia próxima al Bósforo). Una vez sometidos estos territorios, regresaron de nuevo”. Dirigiéndose a sus hombres en relación con la retirada “Y si vosotros habéis hecho algo glorioso en lucha con los bárbaros de Asia, ¿no habéis conservado esta gloria y le habéis añadido la de, incluso haber vencido a los tracios de Europa contra los que emprendisteis la expedición militar?”. (Jenofonte, 1991, pp. 271, 272, 277)

Una vez más esa zona geográfica que varios siglos después sería el Imperio austro-húngaro<sup>6</sup>, había sido lugar de cruentas batallas y había sido vencida por los pueblos del sur de Europa. Después vendría el sometimiento del Imperio romano y su posterior caída. En el siglo III d.C. tuvo lugar un devastador ataque de los bárbaros que procedían del norte de los Alpes, y querían conquistar el Imperio. Al principio Aureliano, cerca del lago Garda, venció a los alamanes. Más tarde éstos desde Piacenza vencerían a las legiones romanas. Pero el capítulo se cierra en Fanum (a pocos km. de Roma). Allí Aureliano detiene a los alamanes, gracias a las legiones en formación, y son expulsados de Italia.

La provincia oriental de Roma también sufre escisiones, y en occidente siguen desligándose más territorios de Roma: hay sublevaciones en Galia y Britania. Pese a los intentos de Aureliano de mantener la unidad territorial y política, en el años 275 d.C. tienen lugar nuevas sublevaciones bárbaras. Esta vez en Tracia. El imperio se fragmentaría de nuevo. Carlomagno y otros gobernantes

---

<sup>6</sup> En 1429 se fundó la *Orden del Toisón de Oro*, muy ligada a la dinastía de los Habsburgo y a las coronas de Austria y España. Con la elección del vellocino de oro, se hacía referencia a la leyenda de Jasón en la nave Argo.

medievales continuaron la tradición del imperio con el título de Emperador romano de Occidente, aunque en el siglo X se debilita hasta tal punto que desaparece. Los germanos crearían el Imperio el Sacro Imperio romano germánico que duraría hasta 1806, ocupando gran parte de la Europa Central, del Este e incluso del Sur (durante una etapa, parte de la actual Italia).

En el siglo XIX entramos en un periodo de inestabilidad nuevamente, de revoluciones y contrarrevoluciones. El Congreso de Viena de 1815 acabó con la era napoleónica e intentó reinstaurar el Antiguo Régimen en Europa. Para los territorios de lengua alemana supuso la consolidación de su división territorial. Solo Austria y Prusia gozaban de alguna importancia en el concierto de las naciones y de ambas, Austria, la más importante, era el modelo a seguir por los estados absolutistas que habían ganado la guerra. Frente a esta restauración nacieron las corrientes políticas liberales y nacionalistas.

## 2.2.-Teorías sobre países de ficción

### 2.2.1.-Umberto Eco

Umberto Eco (2013) en *Historia de las tierras y los lugares legendarios* dedica un capítulo a los *Lugares novelescos y su verdad*. Realiza una clasificación de países –reinos, principados, ducados- situados en el centro y el este de Europa, aunque lejos de elevarlos, los denomina países de “opereta”. En nuestro análisis lo tomaremos en consideración, pero demostrando que tales naciones poseen bastante más profundidad: por el tono paródico, a veces pedagógico, por el mimetismo con otros países que existieron, y en la mayoría de los casos por suponer una lúdica labor de construcción de mundos.

Eco propone realizar la siguiente clasificación:

Todos los principados de opereta, de Ruritania a Parador, Freedonia, Sylvania, Vulgaria, Tomania, Bacteria, Osterlich, Slovetzia y Euphrania, al ducado de Strackenz y los reinos de Taronia, Carpania, Lugash, Klopstokia, Moronica,



Syldavia, Valeska, Zamunda, Marsovia y las repúblicas de Valverde, Hatay, Zángaro, Hidalgo, Borduria, Estrovia, Pottsylvania, Genovia, Krakozhia, hasta el reino de Ottokar en los cómics de Tintín. (2013, p. 234)

## 2.2.2.- Norman Davies

En el libro *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa*, Norman Davies (2013) plantea la historia de Europa a partir de reinos, principados, repúblicas, y otras organizaciones estatales, que en algún momento fueron muy importantes, pero que acabaron desapareciendo para integrarse en otros países y unidades territoriales. Algunos pudieron inspirar países imaginarios. Muestra de esta relación sería la descripción que realiza de Rutenia, que fue república por un día – el 15 de marzo de 1939-. Según Davies “El nombre de Rutenia se parece vagamente al de Ruritania, o mejor dicho, se parece sospechosamente a un caprichoso cruce entre Ruritania y Eslovenia (...)” (2013, p.666) Como Eslovenia, en tiempos de Anthony Hope, autor de *El prisionero de Zenda*, pertenecía al Imperio austrohúngaro.

Otra de las naciones a las que se refiere, Chernagora<sup>7</sup> que remite a Montenegro, en los Balcanes, también evoca a la corte de *Marshovia* de *La viuda alegre*. Davies de nuevo compara el reinado del Nicolás I Petrovic-Njegos (1841-1921) y su dinastía “como de opereta de Lehar”. El acto de proclamación –según recogieron las fotos de la prensa de la época- bien pudieron inspirar a Hergé, para dibujar el capítulo de El cetro de Ottokar, en la *Syldavia* de Tintín. Davies (2013) relata así el Día de la Proclamación, el 28 de agosto de 1910:

Una fotografía oficial de la familia real del día de la Proclamación recuerda al clan Petrovic-Njegos en el punto culminante de su éxito. Los caballeros van engalanados con una variedad de uniformes militares; las señoras, con vestidos de seda blancos hasta los tobillos conforme a la etiqueta y grandes sombreros redondos. El rey Nicolás, ataviado con el traje nacional, está

---

<sup>7</sup> Crna Gora, como lo llamaban sus habitantes, el “país de la montaña negra” estaba situado tierra adentro de la costa adriática, entre Bosnia y Albania. Hoy es más conocido fuera de sus fronteras con el antiguo nombre veneciano de Montenegro. (Davies, 2013, p. 666)

sentado en el centro, junto a la matronil reina Milena, hija de de un terrateniente que se había casado con él cuando tenía solo trece años. Los rodean sus siete hijas supervivientes, sus tres hijos, un nieto y una colección de esposas. Falta su yerno de más edad, Petar I de Serbia, pero están presentes tres otros, entre ellos el rey Víctor Manuel III de Italia. El príncipe heredero Danilo (1871-1939), su quinto hijo, está detrás en medio de la última fila; su nieto de veintiún años, el príncipe heredero Alejandro de Serbia, aparece reclinado en primer plano. (p.676)

De manera comparativa observamos, a la izquierda, una fotografía coloreada de la ceremonia de proclamación de Nicolás I Petrovic-Njegos, y a la derecha, la entrada triunfal de Tintín en la corte del rey Muskar XII el día de San Vladimiro después de haber recuperado el cetro de Ottokar. El vestuario, los emblemas y engalanaduras, así como los ademanes, comparten muchas similitudes. En la foto de abajo (1900), de nuevo el rey Nicolás I de Montenegro con su familia y personajes de la corte, situados con una disposición que recuerda aún más al rey Muskar dibujado por Hergé.



Figura nº 1.

Ceremonia de proclamación de Nicolás I Petrovic-Njegos como monarca de Montenegro

De: <http://www.njegos.org/petrovics/family.htm>



Figura nº 2.

Tintín en la corte de Syldavia

De: Comic *El cetro de Ottokar*, de Hergé



Figura nº 3.

El rey Nicolás I de Montenegro con su familia y personajes de la corte

Rotary Photo E.C.

De: <http://www.serbien-urlaub.info/t667f102-Petrovi-Njego-Dynastie-Serbische-Koenigreich-Montenegro>

La comedia musical era la imagen que tanto europeos como norteamericanos tenían de Montenegro por aquel entonces. Recordemos que Franz Léhar utilizó este pequeño reino como modelo para su *Viuda alegre*. Davies, autor de *Reinos desaparecidos* incide en esta idea:

La ópera de Léhar, interpretada por primera vez en Viena en diciembre de 1905 fue todo un éxito popular en los años anteriores a la Gran Guerra; entre 1907 y 1910 tuvo casi ochocientas representaciones sólo en Londres. En el libreto, la escena de la acción, el Principado de Pontevedro, con su capital Letigne, apenas si llegan a camuflar los auténticos escenarios. El embajador de Pontevedro es el barón Zeta, su primer secretario es el conde Danilo y su ayudante Njegus. La “canción de Vilya” es presentada como una “antigua melodía pontevedrana. (2013, p. 680)

De nuevo, el 1 de marzo de 1921 hubo noticias en los periódicos sobre la dinastía montenegrina. El rey Nicolás falleció en Antibes a la edad de ochenta años y fue enterrado en San Remo. Davies prosigue:

Un acto final de sumisión tuvo lugar al parecer el 21 de octubre siguiente, cuando la reina Milena, viuda del rey, disolvió el gobierno montenegrino en el exilio y eximió a los ministros del juramento de lealtad, distanciándose ella misma del único foco alrededor del cual hubiera podido aglutinarse la causa monárquica. De su decisión informó el New York Times bajo el titular de “Exit Montenegro. (2013, p. 697)

La noticia, en medio de los felices años 20 pudo inspirar a libretistas de comedias musicales, y a dibujantes como Hergé en la elaboración de las aventuras de Tintín en Syldavia. En las fotos siguientes se aprecia la influencia del traje regional con “aire” balcánico del monarca de Montenegro y miembros de su corte, en el modelo de los soldados de la viñeta tintinesca.



Figura 4.

Tintín en la corte de Syldavia

De: Comic *El cetro de Ottokar*, de Hergé



Figura 5.

El rey Nicolás I de Montenegro y su familia

De: <http://www.njegos.org/petrovics/family.htm>

La tercera referencia importante en el libro *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa*, de Norman Davies, es Galitzia. El autor explica el origen:

El nombre del reino fue inventado por los consejeros de María Teresa en Viena según una complicada fantasía histórica. Muchos siglos antes –antes de su anexión por la Polonia medieval- los distritos de Hálych (Galitzia) y Volodymyr (Lodomeria) habían pertenecido por poco tiempo a los reyes de Hungría, que luego adoptaron el título “duques de Galitzia y Lodomeria (...) la población era abrumadoramente rural. (2013, pp 517, 518)

El carácter del reino estuvo determinado por su su situación geopolítica y su pobreza legendaria. La sociedad galitziana mantuvo su estructura feudal hasta mediados del siglo XIX y siguió siendo así hasta casi el final de la I Guerra Mundial. Davies relata como las dificultades y la supervivencia inspiraron un sentido del humor muy característico:

Lejos de Viena, pero cerca de las fronteras más vulnerables del imperio, la vida en Galitzia estaba llena de problemas y dificultades. Sus ciudadanos nunca tuvieron el control total de su destino, desarrollando un intenso sentido de fatalidad combinado con su famoso sentido del humor. En algún momento un bromista de Galitzia jugò como del reino. Puesto que goly significa “desnudo” y glad significa “hambre”, no le costò mucho adaptar el nombre del reino y convertirlo en “Galicia y Glodomeria”, “Reino de los desnudos y hambrientos”. (2013, pp. 523, 524)

Cabe recordar que uno de los más famosos directores de todos los tiempos – Billy Wilder- era de Galitzia. Otro artista importante procedente de este pequeño país era Joseph Roth, autor de obras como *La marcha Radetzky*. Davies cree que es imprescindible hablar del sentido del humor a la hora de describir las cualidades y características de Galitzia:

Los galitzianos tienden a ser sardónicos –debido a su poca fe en su capacidad de cambiar algo- y, como recurso para suavizar los golpes, son aficionados a las bromas. Una famosa anécdota, contada por los galitzianos sobre el frente de Galitzia en 1917, habla por si sola. Un oficial alemán informa: “la situación es seria, pero no desesperada” Un oficial austriaco replica: “No. Es desesperada, pero no seria”. (2013, pp 537, 538)

Galitzia se convirtió en el estereotipo de país de la Europa oriental, identificado con subdesarrollo e inferioridad. Tuvo que ver en que se la etiquetase de este modo la opinión de figuras indiscutibles como el príncipe Metternich, canciller austriaco de 1815 a 1846, que pronunciò aquella famosa frase: “Asia empieza en la Landstrasse”, una calle de los suburbios del este de Viena”. Desde su

capital, los vieneses miraban hacia el este y consideraban atrasadas –y hasta con un punto exótico- a sus territorios más orientales como la citada Galitzia.

Hablar de este antiguo reino nos lleva a relacionarlo con Zubrowka, la república que aparece en la película *El gran Hotel Budapest*. Los dos territorios comparten paisaje pintoresco y cosmopolitas ciudades como Lemberg / Luiv en Galitzia con su esplendido hotel Grand Metropole <sup>8</sup> y Lütz en Zubrowka con el ya conocido gran Hotel Budapest. Lemberg/ Leópolis, a su vez se encuentra a escasas tres horas de Cracovia/ Krakau, que evoca a la Kakanía imaginada por el escritor Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*, que comenzó a escribir en 1930, pero que no terminaría hasta una década después. Nos hallamos en los confines del imperio, y tal vez por este motivo en lugares donde la magia y la ficción parecen algo cotidiano.

Después de la I Guerra Mundial Galitzia estaba sentenciada mediante el tratado de Brest-Litovsk de marzo de 1918. Treinta años más tarde la comunidad de exgalitzianos se había desintegrado y dispersado definitivamente. Su patria multinacional se había hecho pedazos. Sus habitantes cayeron víctimas de dos grandes monstruos totalitarios del siglo XX. De igual modo, la sociedad que había conocido M. Gustave H., el protagonista de *El gran Hotel Budapest* también había desaparecido bajo la opresión de esos mismos totalitarismos.

---

<sup>8</sup> Davies lo menciona en una guía de viajes (2013, p. 528)



### **3.-DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **3.1.-Objeto formal: análisis textual**

Tomando como punto de partida cuatro arquetipos que representan las características comunes de una selección de obras cinematográficas, nuestro grado de interés se amplía a la “construcción de los mundos posibles”. A través de la ficción alcanzan representaciones de realidad discursiva. También examinaremos el grado de coherencia de los mundos ficcionales. Podría resumirse del siguiente modo:

La construcción de estos mundos se inspira en la realidad, y la supera, a través de la ficción, manteniendo un alto grado de coherencia. De ahí su verosimilitud. La creatividad los desvía del Modelo de realidad (imitada), y mediante la desviación y ruptura genera nuevos mundos ya sean utópicos, distópicos, eutópicos. Respecto al concepto de atópico, habría que considerar que con la ruptura podría llegar a la inexistencia.

Entre la imitación y la ruptura. Se inspira en la realidad y al desviarse de ésta, genera “mundos posibles”, o lo que es lo mismo, “mundos contruidos”. Basicamente, estos serían los objetivos fundamentales:

- Generar textos, seleccionar documentación específica de estos países, transcribir –metaciencia- a partir de teorías narrativas.
- Experimentar, examinar el concepto de “juego”, de identidad.
- Examinar la proyección de lo real sobre lo imaginario. La estética.
- Situar en el cruce de caminos entre literatura, historia, cinematografía, etc.

### 3.2.-Preguntas de investigación

Respecto a las preguntas de investigación, se plantean las siguientes:

- Averiguar los mecanismos ficcionales para construir los mundos posibles.
- Deducir si son posibles o imposibles, virtuales, etc.
- Respecto al contenido, pasado el tiempo, la película mantiene su vigencia, preguntándonos si ha calado más su mensaje o su forma (cómica).
- Si ha influido la Historia –con mayúscula- en la historia, o intrahistoria.
- De las deducciones que extraigamos, plantearnos de qué manera pueden aplicarse.

### 3.3.-Objetivos específicos

Con referencia a los objetivos específicos, estos son los siguientes:

- Averiguar el proceso de creación de estereotipos de países de ficción
- Modo y manera mediante la cual -a través del humor-, ya que nos movemos en el tono humorístico paródico, se pueden desmitificar los asuntos más dramáticos de la Historia.
- Demostrar que estos países de ficción nacen a la sombra - o a la luz-, de las ideas políticas recogidas en la literatura. ¿Son metáforas de nuevas formas de organización política y social?



- Averiguar si los mundos de ficción quedan representados como mundos creativos alternativos a la realidad.

### 3.4.-Hipótesis

#### 3.4.1.-Hipotesis generales

Una primera hipótesis hace referencia a la creación de estereotipos como forma de resumir una serie de características. Siempre es peyorativo, es una etiqueta que simplifica; generalmente esa “estereotipificación” la realizan los países más influyentes geoestratégicamente hablando.

Otra se basa en la desmitificación del drama a través de la parodia. En la época dorada de este subgénero confluían elementos humorísticos surrealistas (años 30 del siglo XX), y con elementos grotescos, casi esperpénticos (género literario original del escritor Ramón María de Valle-Inclán. En 1924 publica *Luces de Bohemia*). Es decir, la observación de la narración subliminal que existe bajo lo humorístico y –en apariencia- frívolo

Por otra parte la verificación de países-ficción como “acción-reacción”, forma de organizar, representar el “caos político” (punto de vista político: revoluciones y olas de conservadurismo)

Una hipótesis fundamental se inspira en el valor de la heterocósmica frente a la mimesis como recurso ficción-realidad. Hallar un fenómeno de osmosis entre los marcos ontológicos (realidad y ficción), como es el caso de la creación de micronaciones “piratas” creadas para eludir impuestos, y otro ejemplo de osmosis lo encontramos en los jóvenes que llegan a confundir realidad y ficción.

Una hipótesis más se fundamenta en la etiología, es decir en el origen histórico de los países reales que han podido servir de fuente de inspiración para los ficcionales. Por ejemplo en la obra *Anábasis*, de Jenofonte, ya se veía a la zona de Tracia como un terreno complejo, desmembrado, cargado de mitos

(frente al materialismo anglosajón). En *Reinos desaparecidos* de Norman Davies hallamos posibles etiologías.

Una última hipótesis con respecto a la creación de países como metáfora de países reales con cambios políticos, sociales, nuevas organizaciones, ideologías, etc. Hablamos de utopías políticas. A través de la literatura vemos las franjas e interregnos (cruce Occidente-Oriente), las islas como metáforas (Umberto Eco), y las ciudades “invisibles” de Italo Calvino.

### 3.4.2.- Hipótesis particulares

Se detallan a continuación, de manera resumida, cinco hipótesis respecto al presente trabajo:

- Las relaciones entre realidad y ficción en el análisis de la historia factual (y descriptiva) frente a un historia conceptual (y explicativa).
- El grado de ficcionalidad del texto de queda sobrepasado por las referencias históricas de ciertos lugares y personajes reales. Intertextualidad.
- La estrategia discursiva utilizada para la construcción de ficcionalidad en las narraciones cinematográficas, objeto de estudio es la parodia.
- La construcción paródica de las películas que van a analizarse pueden mostrar aspectos éticos y morales.
- Pretendo demostrar el mensaje subliminal que subyace tras la presunta frivolidad de las narraciones.

### 3.5.-Metodología

#### 3.5.1.-Fundamentación del análisis textual ficcional

En este epígrafe acotaremos el universo, la muestra y el corpus de análisis. Después abordaremos qué metodología seguiremos en este trabajo de investigación.

#### 3.5.2.-Corpus de análisis

El “Corpus”, lo constituyen cuatro películas arquetípicas, que representan las características de cuatro modelos: *El prisionero de Zenda* (en sus dos versiones, la de 1937 y la de 1952), *Sopa de Ganso*, *El gran dictador* y *El gran Hotel Budapest*.

A partir de este corpus –o muestreo- definiré el modelo de análisis, que se extenderá a la tesis doctoral. En ese estudio ampliaré el corpus de análisis en relación con las teorías de los mundos posibles.

##### 3.5.2.1.-Criterios de selección y agrupamiento

Los países de ficción seleccionados poseen una serie de características comunes. Tienen desarrollada su identidad: disponen de banderas, himnos, moneda, periódicos, su corte palaciega (o presidencial si se trata de repúblicas), y atesoran sus acontecimientos históricos.

Los he agrupado en los siguientes arquetipos, por compartir características geográficas, cronológicas, políticas, incluso estéticas, comunes. Aunque de esos rasgos definitorios el fundamental es el cronológico. Países de ficción del centro y/o el Este de Europa de finales del siglo XIX, y primer tercio del siglo XX, década de los años 40 en plena II Guerra Mundial, o retro-países ahora que está tan vigente lo “vintage”.

-MODELO O TIPOLOGÍA A. Es el modelo fundacional. El país representativo es Ruritania, de *El prisionero de Zenda* (John Cromwell, 1937 y Richard Thorpe, 1952). Visión exótica del sudeste de Europa. Punto de vista anglosajón.

- MODELO O TIPOLOGÍA B. El país representativo es Freedonia, de *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933). También relacionado con Marshovia, de *La viuda alegre*. Cronologicamente coincide con la desaparición del imperio austro-húngaro.

- MODELO O TIPOLOGÍA C. La nación es Tomania, de *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940). Ambiente que se adelanta a II GM. Reverso paródico de la literatura tenebrosa de autores de novela negra como Eric Ambler.

- MODELO O TIPOLOGÍA D. El último de estos países representativos seleccionados es Zubrowka, de *El gran hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014). Retro países de ficción. Afán romántico y restitutionista. Homenaje al imperio austrohúngaro de Stefan Zweig.

### 3.5.2.2.-Tamaño y composición de la muestra

Este capítulo está muy relacionado con el anterior. He elegido un título cinematográfico como muestra de cada uno de los cuatro arquetipos seleccionados por tratarse de títulos representativos y de indudable calidad artística. Los títulos ya han sido mencionados, y en la órbita de cada uno de ellos se hallan otras propuestas cinematográficas con las que comparten rasgos. También se irán desgranando en el siguiente capítulo destinado al análisis pormenorizado de cada una de las muestras.

En el momento en que una especie de eje invisible finaliza la parte cronológica en al que se desarrollan los hechos de la selección de películas objeto de

investigación, aparecen otros títulos mucho más sombríos; no olvidemos que en los años 40 del siglo pasado el cine negro está en su apogeo. En ese sentido, casi como un relevo en las pantallas quisiera mencionar las historias – algunas de ellas adaptadas posteriormente a guión cinematográfico– de un autor londinense como Eric Ambler. De nuevo el punto de vista anglosajón de los países del Este Europeo es fundamental. Entre 1937 y 1940 publicó: “Epitaph for a spy”, “Background to danger”, “Cause for alarm”, “A coffin for Dimitrios”, “Journey into fear”, “The dark frontier”. Novelas sobre espionaje, en la estela del cine negro, que en muchos casos serían después llevadas al cine.

Con la aparición de los fascismos –*El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin abriría camino a la crítica mediante la parodia– encontramos nuevos títulos cinematográficos como: *El hijo de Montecristo* (Rowland V. Lee, 1940), *Estambul* (N. Foster y O. Welles, 1943), entre otros.

Frente a esa oscuridad, encontramos también nuevos títulos en technicolor, inspirados en la nostalgia de los títulos de comienzo del siglo XX dedicados a los países de ficción, y algunos de ellos en forma de remake u homenaje. Destacamos: *La viuda alegre* (Curtis Bernhardt, 1952), *El prisionero de Zenda* (Richard Thorpe, 1952), *El príncipe y la corista* (Lawrence Olivier, 1957), *Un rey en Nueva York* (Charles Chaplin, 1957), *El vals del emperador* (Billy Wilder, 1948) casi como una opereta lubitschiana, justo después de que Lubitsch hubiese dejado inacabada otra comedia musical *La dama del armiño*, que finalizó Otto Preminger en 1948.

### 3.5.3.-Modelo de análisis

Bajo el concepto global de la Poética, y siguiendo un análisis de los estudios teóricos, he reparado especialmente en la Narrativa y la Retórica, aunque tendremos en consideración la Estética, la Creatividad y la Semántica.

El trabajo de investigación se centrará en el estudio de la *Heterocósmica*, una propuesta de Lubomír Doležel (1999). En esta obra su autor ofrece una teoría

completa de la ficción literaria basada en la semántica de los mundos posibles. Comienza con un análisis de la semántica y de la pragmática de la ficcionalidad existente (Leibniz, Russell, Frege, Searle, Auerbach, etc.) y lo sitúa en relación con la literatura, la teoría literaria y la narratología. Doležel presenta un examen sin precedentes de la noción de mundos ficcionales.

Por tratarse de la teoría ficcional más completa sobre los mundos posibles, hemos seleccionado la *Heterocósmica*. Doležel combina la teoría abstracta con el análisis textual concreto.

Siguiendo el análisis comparatista, también incluiré la doctrina mimética para intentar explicar en este trabajo, no sólo la entidad ficcional, su existencia –por analogía con las entidades reales- sino también las otras –muchas y diversas-. Este paso es otro sistema para determinar la existencia ficcional.

Descartamos la teoría conocida como “mimética” -de las más antiguas concepciones- con partidarios como Platón, o Juan J. García-Noblejas, puesto que no nos sirve, ya que vamos a considerar el mundo que el hombre construye, no el que ve. En este sentido, Doležel (1999) cita a Northrop Frye: “La analogía, o el parecido a otra cosa, es muy difícil de utilizar en la descripción, porque las diferencias son tan importantes como las similitudes” (Frye, 1963, 23, 24).

Sin embargo, este trabajo de investigación también se encuadra en otros modelos. El modelo de análisis retórico, con instrumentos como las metáforas y otras figuras retóricas (de supresión, de sustitución, entre otras, que veremos en otro epígrafe).

Aristóteles en su *Poética* ofrecía la siguiente definición de Metáfora, que recoge Doležel en una edición traducida y con notas de Goya y Muniaín (trad. y notas. 1948, p.40): “consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”.

Aunque tiene detractores en cuanto a los resultados de su aplicabilidad: En cuanto a la metáfora, Doležel (1999) de nuevo recurre a Frye:

Cuando decimos realmente que “esto es aquello” estamos dando la espalda a la lógica y la razón, porque, lógicamente, dos cosas no pueden ser la misma cosa y aún así seguir siendo dos. El poeta, sin embargo, usa estas dos formas de pensamiento, toscas, arcaicas y primitivas, del modo más desinhibido, pues no se propone describir la naturaleza, sino mostrar un mundo que la mente humana ha absorbido y asimilado. (1963, 23,24)

Continuando con las metáforas, en el libro *Construcción metafórica y análisis fílmico*, su autor Josep Carles Laínez (2003) se refiere a la nómina de autores que se han ocupado del trasvase de las categorías retóricas tradicionales ya que el estudio del cine es más bien escueta. En orden cronológico son los siguientes teóricos:

Sergueiv M. Eisenstein. Sus pensamientos sobre la metáfora hay que rastrearlos en su teoría del montaje. Existe, no obstante, una cierta confusión terminológica en su artículo de 1923 *El montaje de atracciones* (Eisenstein, 1988, pp.73-75) respecto a si nos encontramos una construcción metafórica, o alguna otra figura en el montaje (ya sea éste de atracciones, o en paralelo). Laínez aclara este punto:

Si se afirma que la metáfora es un tropo por salto donde (hablando de pureza metafórica) uno de los términos no se halla “in praesentia”, es impropio denominar metáfora a un proceso compositivo de dos imágenes que se suceden y que nos están comparando (no se puede utilizar otro verbo) una situación con otra. La retórica tiene delimitado para esta figura el término de comparación. (Laínez, 2003, p.63)

Jean Mitry: En una de las secciones de su libro, publicado en 1987, *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje* expone su teoría del lenguaje fílmico; diferencia entre los conceptos de metáfora y metonimia -en contraposición con teóricos como Roland Barthes que ven en el cine un arte fundamentalmente metonímico-. Laínez sostiene al respecto:

La diferencia entre metáfora y metonimia está sancionada desde los primeros tratados académicos de retórica. Cuando hablamos de metáfora nos referimos a un tropo por salto, mientras que con metonimia estamos pensando en un tropo establecido por desplazamiento de límites. Es una diferencia radical (...) Mientras en la metonimia se se guarda un vínculo con aquello de lo que se parte para configurar el tropo, en la metáfora no existe ningún tipo de relación. (2003, p. 65)

Christian Metz: con un enfoque psicoanalítico, también le presta atención a las dos figuras citadas de metáfora y metonimia. Lo hace en su libro de 1979 *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, y viene a demostrar que los conceptos retóricos pueden ser aplicables, no ya al cine, sino a descubrir vínculos entre textos verbales y textos filmicos. Laínez concluye: “lo que perseguía Metz con su libro no era tanto buscar ejemplos concretos de metáforas y metonimias en determinadas películas (...) sino crear operaciones generales de las estructuras metafóricas basándose en, sobre todo, las teorías psicoanalíticas de Freud” (2003, p. 68).

N. Roy Clifton: En su libro de 1982 *The figure in film* ofrecía cientos de ejemplos de figuras retóricas en el cine, entre las que destacaba la metáfora – tanto por su valor intrínseco, como por su relación con el símbolo-. Laínez destaca como una de las principales ideas de este teórico: “la especie de pragmática fílmica que introduce cuando nos dice que las partes que contituyen la metáfora (la imagen y la glosa) no son nada si no existe la mirada des espectador para unir las y otorgarles su significado completo” (2003, p.71)

Trevor Whittock: Es el investigador que más recientemente se ha dedicado al estudio de la metáfora; lo ha hecho en su libro de 1990 *Metaphor and film*. Sin embargo, su concepción del concepto de estructura metafórica es demasiado general, y bastantes veces errónea, en opinión de Laínez:

Nos hallamos con una serie de recursos retóricos como la hipérbole o la caricatura que si bien pueden producir un efecto de choque en el espectador, similar al que pueda originar la irrupción de una metáfora, no creo lícito el englobarlos dentro de las estructuras metafóricas. La metáfora no es una variación del objeto por otro con el que no tiene nada que ver. (2003, p. 75)



Seguiremos el enfoque teórico de Laínez. El autor aporta y presenta nuevas figuras como la analogía metafórica, la metáfora icónica, la alegoría metafórica, la transposición metonímica, la transmetaforización, y la metáfora metamórfica.

Otra metodología que aplicaremos es la metalepsis. El origen puede rastrearse en *El Quijote* y en *Tristram Shandy*, y también obras más contemporáneas, como algunas de Unamuno, Pirandello, Borges y Cortázar. Jorge Luis Borges se valdrá de esta técnica para ilustrar su conocida teoría -ya formulada por Unamuno, en *Niebla*- del hombre que sueña y que a su vez es soñado. En su célebre cuento *Las ruinas circulares*, el protagonista consagra su vida a formar a un hombre en sus sueños.

Como el Rey Rojo de “Alicia”. Al final cuarto de *A través del espejo* (segunda parte de *Alicia en el país de las maravillas* (Lewis Carroll, 1871) los gemelos “Twedledum y Twedledee” intentan convencer a Alicia que no es más que una pieza en el sueño del Rey Rojo, y que si éste se despierta, “ella se extinguirá como la llama de una vela”. Recordemos que en un primer nivel es Alicia la que está soñando con estos gemelos y con el rey. Existen más marcos: Alicia Liddell era la niña real en la que estaba inspirada la obra, que a su vez tiene otra Alicia ficticia que sueña con ella.

Para concluir este apartado de Metalepsis seguiremos el planteamiento de Gerard Genette (2006) en su obra *Metalepsis. De la figura a la ficción*.

Repararemos, en relación con el humor, en la ironía y la parodia. Primero nos ocuparemos del género (si seguimos la tradicional clasificación literaria) nos encontramos que se corresponde con el dramático, en el que el autor es un presentador de tensiones, conflictos y alegrías entre unos personajes que aparecen actuando, hablando entre ellos sin que exista ningún narrador. En este caso los autores adoptan una actitud que deja entrever sus preferencias y aversiones. Como subgénero dramático podríamos apuntar que pertenece a la comedia (con algunos momentos de tragicomedia) y más exactamente a la parodia. No obstante, si barajamos un cuarto género –el didáctico- tiene una

parte esta obra cinematográfica en la que se pretende instruir, corregir y persuadir. El autor intenta influir sobre el receptor mediante el discurso final y la pseudofábula moral -o cuento que constituye el relato, que pertenece al género épico- en la que trata de ofrecerse una enseñanza moral, aunque en tono de comedia; y al final se da prácticamente una moraleja.

El sentido crítico del humor de los directores y guionistas que están detrás de estas películas, nacido de la reflexión y del cuidadoso estudio de la realidad queda patente en el examen de sus métodos de trabajo, que revelan a la vez su profundo conocimiento de la estructura psicológica del hombre.

Podría considerarse casi la primera parodia política. Pudo competir con otra película que se estrenó el mismo año, *El gran McGinty*, de Preston Sturges. Aunque contenía algún tinte paródico, formalmente era una sátira. Película que no sólo comparte en su título el “gran”, sino que se estrenó también en 1940. Sturges en esta su obra prima como director realizó una magnífica sátira política, en la que criticaba las campañas electorales en las que los candidatos “actúan” y no se muestran su verdadero rostro. Ganó un Oscar al mejor guión.

Veamos algunas definiciones. En su uso contemporáneo, una “parodia” es una obra satírica que imita a otra obra de arte con el fin de ridiculizarla. La parodia existe en todos los medios, incluyendo literatura, música y cine. Los movimientos culturales pueden ser asimismo parodiados. Una parodia es la imitación de alguien o algún personaje cambiando lo que ha dicho o hecho. Por ejemplo, un tipo de parodia utiliza algunos elementos de la realidad, para dejar cierto aire a la verdad, un poco de fantasía y un aire sofisticado de narración. Con esto se crea la narración parodial.

Esos conceptos forman ya parte de una antigua tradición. Siguiendo a la crítica Linda Hutcheon en *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía* (1981, p. 173), la parodia en la literatura contemporánea es “repetición con diferencia”; intenta ser una recreación. Más exactamente es una recontextualización. Encontramos ejemplos históricos en *El Quijote* -allí nos encontramos con la Insula Barataria-. Y en *Los Viajes de Gulliver*, novela

satírica de Jonathan Swift, y una de las primeras sátiras políticas de la historia.

También se abordará el análisis desde la disciplina denominada Prospectiva. Los “futuribles”, son hechos que se plantean en un presente como posibles sucesos futuros. Más que el hecho, es el ejercicio de pensar el futuro. En cierta forma cuando uno identifica o reflexiona sobre algún hecho singular y emergente, está siendo proactivo en moldear dicho hecho, en contra o a favor de éste. En *El gran dictador* vemos la plasmación de unos hechos que acabaron confirmándose con el paso del tiempo. Otros no. Y es que la literatura y el cine, también moldean nuestro futuro.

Veamos la definición de Jordi Serra del Pino sobre la Prospectiva:

Es la ciencia que estudia el futuro para comprenderlo y poderlo influir. Aunque de hecho es, paradójicamente, una ciencia sin objeto que se mueve entre la necesidad de predecir lo que puede ocurrir y el deseo de inventar el mejor futuro posible. Porque aunque el devenir no puede predecirse con exactitud, si podemos imaginar nuestro mañana preferido. Y los últimos suspiros del siglo veinte son un buen momento para ello. (Serra, 2008, p. 211)

Hay otro aspecto que querría destacar: la evolución de los enfoques en prospectiva. Hay tres grandes planteamientos y cada uno responde a un momento histórico completo, pero todos cuentan con representantes en la actualidad. De trasfondo tomamos como referencia *El gran dictador* de Chaplin:

El primero es el de la prospectiva predictiva, la que más trata de moverse dentro de los parámetros de cientificidad; su premisa básica dice que es posible comprender los mecanismos que provocan la ocurrencia de ciertos hechos y evitan la de otros abriendo así la posibilidad de conocer el futuro. Ello es consecuencia del optimismo de los años 60 sobre la capacidad humana de conquistar el futuro, de la fe inquebrantable en el progreso y su promesa de llevarnos a un mañana mejor, la visión de la prospectiva como herramienta para colonizar la última frontera, el futuro.

El discurso final de Chaplin en *El gran dictador*, por ejemplo, es tan optimista como serán otros de los años 60 como los de Kennedy o Martin Luther King. Kennedy dio un célebre discurso en 1963 en Berlín. El de Martin L. King fue en agosto de 1963.

Los años setenta rompieron la imagen del futuro como “tierra de promisión”. Si la prospectiva había fallado en predecir la crisis del petróleo y la consiguiente depresión, ¿cómo se podía confiar en ella? Se inició un periodo en que un amplio sector de la prospectiva dejó de intentar predecir lo que podría ocurrir y se concentrò en pronosticar futuros alternativos. En “El gran dictador” Hannah habla de “tierra de promisión”. ¿Podría considerarse la creación del Estado de Israel como una variante de la teoría de “la profecía autocumplida”

La década de los años 90 del siglo pasado son tiempos de escepticismo y de cierta desesperanza. El posmodernismo ha hallado terreno fértil y ha creado condiciones propicias para que la deconstrucción sea una de las actividades intelectuales con más practicantes. Su traducción en prospectiva es el corriente crítico. La prospectiva crítica surge primero como oposición a cualquier intento de colonizar el futuro, de imponer determinada visión de cómo debe ser. La idea básica sería que cada persona, cada colectivo, cada nación tenga la máxima libertad para decidir cómo encauzar su futuro. Una de las formas más frecuentes de colonización temporal es proyectar el presente, sus estructuras y sus valores disminuyendo así las alternativas de futuro.

Parece que el interés en el futuro y la prospectiva se acrecientan. En estos nuevos tiempos puede que se persiga a través de la prospectiva lo que se buscó en la religión, y que los prospectivistas se conviertan en profetas que ofrezcan certezas “contingentes” y dudas “sistemáticas”. A continuación detallamos mediante un cuadro, y de manera resumida, la mimesis a partir de 3 niveles:

REALIDAD (imperfecta)	Se plantea UTOPIA (Mediante ensayos, o en literatura, con metáforas sobre países)	Puede calar en la sociedad.
Sociedad Industrial, finales S. XIX	ENSAYO: Marx y Engels "El manifiesto comunista"	URSS (Se lleva a un plano real; al margen queda la valoración de los resultados)
País del Imperio Austro-Hungaro	FÁBULA: Como reacción, vuelta a una sociedad pre-industrial, donde no había clases, sino estamentos. Ej. Ruritania	No se da en un plano real, puesto que es una parodia, y con Doležel ya vimos que no son países posibles

Cuadro 2

Propuesta en tres planos sobre la mimesis:

Plano real, utopía, e implantación en la sociedad

Elaboración propia

#### 4.-ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

---

En el epígrafe anterior se justificaban los criterios de selección y agrupamiento; de esta manera se seleccionaban cuatro arquetipos ilustrativos: El modelo A, o fundacional, representado por la película *El prisionero de Zenda* en sus dos versiones más importantes (John Cromwell, 1937 y Richard Thorpe, 1952). El modelo B, representado por *Sopa de Ganso* (Leo McCarey, 1933). El modelo C, con *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940). El modelo D, con el último de estos países representativos, incluido en *El gran hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014).

Respecto al marco teórico, tomaremos en consideración la Heterocósmica de Lubomir Doležel (1999) y los mundos posibles, que se basa especialmente en las macroestructuras narrativas, aunque, también en parte, en las microestructuras narrativas o “motivos”, que podrían definirse como la unidad elemental del material temático.

También aplicaremos otras metodologías, como la función mimética, de la cual no es muy partidario Doležel, quien entiende que esta función proporciona una semántica referencial de la ficcionalidad. “Al combinar un elemento ficcional con una réplica real –un personaje legendario con una persona histórica, una historia ficcional con un suceso real, un escenario ficcional con un lugar real- asigna referentes a los términos ficcionales (1999, p. 21)

El autor checo plantea entonces cual sería el referente, por ejemplo, de Hamlet. De no existir el individuo, historia o espacio real, habría que recurrir a un “rodeo interpretativo”, es decir, “se consideran los particulares ficcionales como representaciones de universales reales –tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas-. La función mimética adquiriría la forma: particular ficcional [representa] el universal real”. (1999, p. 22)

A finales de los años 50 del siglo pasado, **Erich Auerbach** puso en valor el empleo de la mimesis como criterio, justificando, por ejemplo, que Don Quijote y Sancho representan a un hidalgo rural y a un campesino de la España contemporánea de Miguel de Cervantes. Aunque esta identificación estaría más cerca de la fuente de la entidad ficcional, que de su prototipo real. Es lo que el autor de *Heterocósmica* denomina (Doležel: 1999, 24) “seudomimética”.

Nos centraremos en los países de ficción que surgen a partir de un prototipo real, pero también podría darse la situación contraria: una “contramimesis”, si se me permite la expresión. Es decir, que ciertas ideas recogidas en la literatura, por tanto en la ficción, se implanten en un plano real.

Juan José García-Noblejas (2005), en su libro *Comunicación y mundos posibles* defiende sin embargo las teorías miméticas. Se considera un autor más cercano a los planteamientos aristotélicos que a los platónicos, reflexiona sobre el mundo de la comunicación, capaz de suscitar, con sus mundos posibles –también en el ámbito periodístico- diferentes actuaciones prácticas en los espectadores. Dedicó además un capítulo a los síndromes más específicos de la información audiovisual; de la mano de Lewis Carroll y su Alicia a través del espejo para hablar de ficciones. Los personajes de este relato se convierten en modelos de comunicación (2005, pp. 83,92)

García-Noblejas analiza las utopías totalitarias (2005):

“En el mundo en que vivimos, las utopías totalitarias, pasadas, presentes y futuras (la Alemania nazi, la Unión Soviética, Camboya, Corea del Norte, etc.) se caracterizan por el terror con que se gobierna y se vive. Hay terror, porque en ellas, como recuerda Hanna Arendt, todo es posible. Al menos, eso se pretende y así parece que sucede, excepto en lograr “el hombre nuevo” que todos sueñan. En las ficciones noticiosas de la televisión (en cualquier parte del globo) sucede que –prácticamente- casi todo el posible, como en el mundo del espejo de Alicia”. (p. 96)

Considera el mundo creado por Tolkien como posible. Se refiere a la “fantasía y a la comunicación de ideas” (p.115). También opina que hay un acuerdo entre la poética aristotélica y la tolkiana, ya que existe coincidencia del pensamiento poético de ambos; de hecho, cabe destacar:

“El carácter acrónico de sus mundos posibles, de los universos de discurso donde viven los hobbits. La ausencia de dimensión temporal histórica netamente definida, es un dato que inmediatamente sitúa su obra lejos de presumibles planteamientos utópicos, más acomodados a una concepción platónica de la poética con planteamientos que vienen temporalmente marcados de modo habitual por una dimensión ucrónica simultánea, un tiempo pasado o futuro más feliz”. (García-Noblejas, 2005, p.199)

Distingue entre el amante de los mitos, o *filomythos*, y el filósofo, aunque ambos comparten la admiración ante la maravilla o el misterio. Respecto a tres asuntos esenciales para el hombre como Dios, el hombre y el mundo afirma:

“Mientras que el filósofo responde a estas cuestiones con lenguaje asertivo, el poeta responde en un lenguaje narrativo y dramático. Mientras que el filósofo busca encerrar la racionalidad teórica de la realidad en un apretado conjunto de proposiciones, el filomito pone ante los ojos, en términos de racionalidad práctica, de bondad y belleza, lo que sucede y lo que puede suceder con la vida, la libertad o la felicidad humana”. (2005, p.126)

Siguiendo a Aristóteles formula que el mito es la mimesis de la praxis, “la poética aristotélica tiende a marginar en su rotundidad las consecuencias moralizantes y educativas platónicas, tan propias, por ejemplo de la utopía. El mito en sentido aristotélico y la utopía son incompatibles, entre otras cosas porque la utopía “como reducción de lo real a lo ideal, mediante la supresión racionalizadora de la incertidumbre de lo contingente suprime la libertad. Y lo hace en el universo de discurso, con explícito carácter referencial, pragmático y semántico”. Y si la praxis hace referencia ineludible a la libertad, la mimesis de la praxis, el mito, no puede ser en ningún caso utópico. “El mito no es la utopía”. (2005, p. 130)



Formalmente mito y utopía se contraponen formalmente. “La eucatástrofe tolkiana, a diferencia del planteamiento utópico, es una escatología trascendente y no inmanente”. (2005, p. 131) Tolkien sostiene que la fábula está dotada de tres dimensiones: la mística, orientada a lo sobrenatural; la mágica, orientada a la naturaleza; y el espejo de la piedad o del horror, orientado hacia el hombre. Según Tolkien, la dimensión absolutamente necesaria para la fábula es la mágica, orientada hacia la naturaleza”. (2005, p. 140)

Considera a Umberto Eco como un teórico positivista de los mundos posibles. “La lectura crítica asume los tonos irónicos que resultan imprescindibles para poder jugar el juego en el mismo terreno de reglas implícitas –paródicamente ingenuas- elegido por Eco”. Porque su teoría poética no sólo se viste aquí como lo hace el arte poética, en términos de posibilidad, sino que pretende hacerlo en términos de historia empírica. “Algo que, por otra parte, está explícitamente contraindicado en la Poética de Aristóteles, que no por casualidad forma parte de la trama argumental de esta ficción”. (2005, p. 145, 148). No obstante es crítico con la honradez intelectual y la conducta moral de Eco como escritor de historia.

Damos también un espacio propio a las diferentes categorías metalépticas, ya que, Gerard Genette -tal vez el mayor estudioso de esta figura- nos habla del terreno fronterizo en el que nos movemos: “corresponde ya a la vez –o mejor dicho, sucesiva y acumulativamente- al estudio de las figuras y al análisis del relato, pero tal vez también (...) a la teoría de la ficción”. (Genette: 2004,7). La retórica clásica definía la metalepsis como la designación figurada de un efecto por su causa; pero la narratología moderna explora –en base a la metalepsis- las distintas maneras mediante las que la ficción transgrede sus propios límites –entre el acto narrativo y el discurso-. Siguiendo el planteamiento de su obra “Metalepsis. De la figura a la ficción”, iremos viendo algunas de formas probables metalépticas, ejemplificadas en el corpus cinematográfico que hemos seleccionado.

Toda adaptación cinematográfica es una forma de hipertextualidad, término con el que Genette se refiere a la relación macrotextual que se establece entre una fuente o hipotexto y la transformación del mismo que lleva a cabo un hipertexto (por ejemplo en la parodia, la imitación o la reescritura), lo que no excluye otras formas de relación microtextual como citas, alusiones o préstamos que son las que Genette recoge bajo el apelativo de intertextualidad. La architextualidad permite ir más allá de la adaptación: deja abierta la posibilidad de transferir no sólo textos, sino architextos (modelos o patrones).

De nuevo tomamos como referencia a otro autor con un pensamiento antimimético, Pierre Schoenjes y su obra *La poética de la ironía*. En ella sostiene que: “La ficción no copia la realidad ni tampoco explica la verdad: lo que hace es pedir al lector que cree su realidad y que saque su verdad a partir de los significados contradictorios que yuxtapone. (...) La ironía aparece como un juego de reflexión que, al poner las cosas a distancia las pone en entredicho”. (2003, pp. 264, 265)

La ironía, que se aplica a un gran número de fenómenos y situaciones, y es un recurso frecuente y familiar en cualquier conversación cotidiana, también, de manera más sofisticada, se práctica en los diferentes terrenos artísticos, especialmente en la literatura y el cine.

En *El gran dictador*, hallamos sátira y patetismo melodramático. También el slapstick, con batalla de pasteles y comida. Sarcasmo en cuanto a la cadena de mando, o a la dudosa valentía de los soldados nazis. En *Sopa de ganso*, mezcla de sátira, slapstick y burla. Abundan las torpezas, tropiezos, golpes, etc., de igual manera que en *El gran Hotel Budapest*.

Schoenjes también se refiere a Hugo von Hofmannsthal, una de las figuras más notables de principios del siglo XX en Austria y un prodigio en el campo de la poesía; quizás el autor que ilustra mejor el refinamiento vienés de esa época. Desmonta con humor los resortes de la estética de fin de siglo. Escribe *La ironía de las cosas* en 1921. Sostiene que la esencia de la comedia es la ironía:

“No hay nada como perder una guerra para hacernos comprender la ironía que rige todas las cosas de este mundo. La tragedia inviste a su héroe, el individuo, de dignidad artística y lo convierte en semidiós por encima de las contingencias burguesas” (2003, pp. 60, 61). Hofmannsthal contempla la guerra –un movimiento que trastorna todo el orden del mundo- a través de la ironía:

“La guerra pone a todo en relación con todo, lo aparentemente pequeño con lo aparentemente grande, coloca un nuevo amo por encima del anterior mientras éste se deja dominar, asocia lo heroico con lo mecánico, lo patético con lo económico, y así sucesivamente” (2003, p. 61).

Otras idea en la que cree firmemente este autor es que el irónico es un idealista, “en tanto en cuanto en la perfectibilidad del hombre; en el momento mismo en que marca un rechazo, expresa simultáneamente su adhesión a un mundo perfecto al que aspira y del que siente nostalgia”; una segunda idea a considerar, es la puesta en escena; “habitualmente se distinguen tres papeles: el irónico, el blanco de la ironía y el observador –o espectador-“. (2003, p. 76, 77)

Debido a que la ironía en el plano formal se muestra más lúdica y menos moralizadora que la sátira, Schoenjes (2003) cita la obra *Formas simples*, de André Jolles (1936) para afirmar:

“La sátira es una burla que se hace sobre un objeto al que se rechaza o se reprueba y que nos es extraño. Rehusamos tener algo en común con el objeto de este rechazo, nos oponemos a él de manera brutal, nos libramos de él sin simpatía, ni compasión. La ironía por su parte, se ríe de lo que rechaza, pero sin oponerse, sintiendo simpatía, tomando partido. Por eso la ironía tiene sentido de la solidaridad. La sátira destruye, la ironía enseña” (2003, p.186).

Por último, no hay ironía sin palabras, ya que ésta guarda siempre su dimensión lingüística.

La parodia junto con la sátira, es el recurso o modo asociado con más frecuencia a la ironía. “Cuando la parodia no hace otra cosa que bromear con su modelo llenando de orgullo del lector que reconoce el original, entonces es únicamente una ocupación de colegio, aproximándose mucho al pastiche, aunque no recurre a su paratexto” (2003, p.198).

La obra artística tiene que ser suficientemente conocida para que los efectos no se pierdan. En el cine funcionan con el reconocimiento de la obra original: “Una parte tan importante como inconfesable del placer que se experimenta en la lectura de una parodia proviene sin duda de la satisfacción de pertenecer a una élite que conoce sus clásicos, satisfacción que mana de la superioridad que se siente al reconocer lo que los otros no perciben” (2003, p. 199).

Respecto al sentimiento nostálgico de lo pretérito, también conviene citar a Rosa Eugenia Montes Doncel, que a su vez analiza la alianza entre novela e ironía. En su obra *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*, publicada en 2006, la autora se refiere a la decadencia de la aristocracia decimonónica desde el punto de vista económico, moral y físico. Existe un nuevo orden ante el cual a los nobles despojados de las armas, les falta voluntad para emprender acciones efectivas en ese nuevo sistema. Montes Doncel recoge de Joseph Roth y su libro sobre los Trotta *La marcha Radetzky* (1932) lo siguiente:

“Este imperio se va a pique. En cuanto cierre los ojos el emperador saltaremos en cien pedazos. Los Balcanes serán más poderosos que nosotros mismos. Todos los pueblos querrán erigir sus pequeños estaditos de mierda y hasta los judíos proclamarán un rey en Palestina” (2006, p. 265)

Partiendo de estas teorías, aplicaremos el análisis comparativo entre literatura, cine y otras artes. El estudio temático narratológico se caracteriza por su interés en el análisis estructural del contenido; “la tematología comparatista privilegia la recurrencia del motivo en distintos autores y distintas literaturas. Así como el concepto de decadentismo en la lírica, aproximadamente a partir de 1880, coincidiendo con el ocaso de la aristocracia. Los acontecimientos

históricos y sociales pueden favorecer o inspirar, pero no determinar la eclosión de unos temas literarios” (2006. p. 140)

La profesora analiza a través de los textos literarios el caso de dos sagas: los Buddenbrook, familia protagonista de la obra de igual título de Thomas Mann y los Rotta, creados, salidos de la pluma, como ya hemos mencionado de Joseph Roth. En cuanto a los primeros:

“No se centra en una familia de aristòcratas. Antes al contrario, estos burgueses presentan los rasgos canónicos del nuevo rico y sienten veneraciòn por las familias más antiguas (...) por otro lado, el carácter de saga que posee la narraciòn convoca la mayoría de constituyentes que existen en los relatos de familias con ilustre porsapia: la importancia del pasado (el fundador de la casa), la decadencia económica, e incluso física de los representantes del clan, la simbología conferida al espacio, al mantenimiento del doméstico fiel” (2006, p. 190)

La identificación de Austria con los Habsburgo es algo sobre lo que van a tratar en un plano real, pero también metafórico autores como el citado Roth, S. Zweig, A. Schnitzler, e incluso Thomas Bernhard.

Al fin y al cabo, respecto a la contraposición entre pasado y presente. Exaltación de los tiempos gloriosos frente a los presentes y cierta amarga queja por la permuta de roles –con los nuevos ricos-. “El esplendor pretérito resulta valioso para hacer resaltar la decadencia o estrechez del presente” (2006, p. 210)

#### 4.1.-Modelo A o fundacional. Arquetipo de Ruritania en *El prisionero de Zenda*

##### 4.1.1.- Características del modelo

La denominación de modelo “fundacional” se justifica por tratarse de la primera muestra literaria que dará lugar a lo que vamos a considerar como subgénero cinematográfico de países de ficción centroeuropeos. Las dosis de aventuras y de conflictos de “capa y espada” predominan en esta propuesta. Aún no se divisan los “nubarrones” que cubrirán Europa durante varias décadas en la primera mitad del siglo XX como consecuencia de las dos guerras mundiales. No hay sentimiento nostálgico todavía, ni deseo restitucionista. Se ajusta, como iremos viendo, a la visión romántica e idealizada de escritores e intelectuales británicos de un tipo de sociedad –de la Europa central y del este- organizada por estamentos, decadente, preindustrial, que no asume que su tiempo ha pasado y se resiste a tomar el tren de la modernidad. El ciclo se inicia con la novela de Anthony Hope, *El prisionero de Zenda* (1894).

#### 4.1.2.-Película *El prisionero de Zenda*

Detallamos seguidamente el discurso narrativo: la historia, el espacio, el tiempo y los personajes. A continuación el discurso audiovisual, y para finalizar este apartado, la estética fílmica.

##### 4.1.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

###### 4.1.2.1.1.-La historia

*El prisionero de Zenda* (1894) es una novela escrita por el autor británico Anthony Hope Hawkins (1863-1933). El comienzo de la historia se ubica en Inglaterra, la tierra natal de Rudol Rassendyll, un aristócrata que vive de las rentas, aunque durante un tiempo ha estado adscrito al servicio de la reina Victoria; seis meses antes de tomar posesión como agregado de una embajada decide viajar a Ruritania, país al que le une un curioso vínculo: un antepasado común con la dinastía real de ese estado. Elige el momento de la coronación del nuevo rey ruritano. En las dos versiones cinematográficas más conocidas (1937 y 1952) la narración arranca con Rassendyll llegando a la estación de tren de Strelsau, capital del país al que se ha trasladado para pescar –de nuevo hallamos otra diferencia con la novela- y de manera casual se entera de la coincidencia con la ceremonia prevista para entronizar al futuro monarca.

También, y no es un detalle menor -ya que en la novela se hace bastante hincapié-, en las citadas películas el protagonista es moreno y no posee el “flameante” pelo de color rojizo que describe Hope como algo excepcional y característico de algunos miembros de la familia real ruritánica, los Elphberg y la noble casa británica de los Rassendyll.

La trama de la novela y la de las películas convergen cuando el aventurero británico ha de suplantar al heredero. Solo un reducido grupo de personas será consciente de esa sustitución. Al final como en un sacrificio –o “inmolación” por una buena causa- digno de Lancelot y Ginebra, por el bien de Camelot y por el del rey Arturo, Rudolf regresa a Inglaterra, tras la misión cumplida, renunciando al amor de la princesa Flavia, a posibles posesiones y favores reales, y por descontado, a la corona de Ruritania.

Existen siete versiones cinematográficas y una miniserie de televisión producida por la BBC (Leonard Lewis, 1984), pero tomaremos en consideración las de 1937 y 1952. Ambas se basan en el guión de John L. Balderston a partir de la novela de Anthony Hope, y la dramatización de Edward Rose, así como la adaptación de Wells Root y los diálogos de Donald Ogden Stewart. En la versión de 1952 también intervino Noel Langley en la elaboración del guión.

La versión de los años cincuenta prácticamente es un remake de la de los años treinta. La similitud de guión queda patente desde la introducción –idéntica en los dos casos- con el siguiente texto: “A finales del pasado siglo, cuando la historia vestía de rosa y la política sólo sabía bailar el vals, tuvo lugar un gran escándalo regio en la antesala de Europa. Cualquier parecido entre los héroes, heroínas o villanos de *El prisionero de Zenda* con cualquier persona viva o muerta, es pura coincidencia”-. Las variaciones, por tanto son muy escasas, aunque algunas existen, por ejemplo en la adaptación de 1952 se muestra el detalle del betún sobre las canas del heredero (fotografía inferior izquierda), mientras que en la de 1937 (inferior derecha) el cabello permanece del mismo tono.



Figura 6.

Rudolf Rassendyll antes de la coronación  
El prisionero de Zenda, 1952 (Richard  
Thorpe y Metro Goldwyn Mayer)



Figura 7.

Rudolf Rassendyll antes de la coronación  
El prisionero de Zenda, 1937 (John  
Cromwell y David O'Selznick)

Otras ligeras diferencias las hallamos en el diálogo de Louis Calhern –que interpreta al ayudante del rey- sobre el pasadizo del Palacio de Strelsau; en la versión de la década de los 50 se percibe cierta complicidad y picardía con respecto al heredero. Respecto al vestuario y a la actitud de Rupert de Hentzau en esa misma versión de mediados del siglo pasado –puesto que ya ha terminado la II guerra mundial- recuerda a un arrogante militar nazi, algo impensable en la de 1937, un año en el que el mundo no tenía conciencia aún de los miembros del partido fundado por Adolf Hitler. Existe otra leve variación entre las dos versiones respecto al final. En la de 1937 el Rudolf británico se despidе desde un montículo de los asistentes del rey, mientras que en la de 1952, en una actitud más intimista, prácticamente desaparece entre el paisaje.

Con respecto a las escasas muestras arquitectónicas que se vislumbran, ya que son películas rodadas en estudios de cine, hallamos algún aspecto destacable; por ejemplo, la torre campanario de la de 1937 es un inserto de la Giralda de Sevilla<sup>9</sup>; en la versión de 1952 se trata de una maqueta, eso sí,

<sup>9</sup> La aparición de edificios españoles en *El Prisionero de Zenda* y en *Sopa de Ganso* daría para un estudio aparte; una investigación que, sin duda, pasaría por el seguimiento de las colaboraciones del artista y cineasta granadino José Val del Omar.



inspirada en el estilo herreriano de algunas misiones californianas, como la del Carmel sin ir más lejos.



Figura 8

Campanario de la giralda de Sevilla  
según aparece en *El prisionero de Zenda*,  
1937 (John Cromwell y David O'Selznick)



Figura 9

Giralda de Sevilla en la actualidad  
Fotografía de Turismo Sevilla

*El prisionero de Zenda* fue publicada en 1894 en Reino Unido por la editorial J. W Arrowsmith, con sede en Bristol. Al año siguiente se estrenaría en Nueva York la versión teatral, escrita por Anthony Hope en colaboración con Edward Rose. El protagonista fue E.H. Sothern, y al año siguiente, en el West End de Londres, el doble papel de Rudolf fue interpretado por Evelyn Millard.

La novela forma parte de una trilogía de novelas que Hope ubicó en Ruritania. *El corazón de la princesa Osra*, publicada en 1896, por la editorial Americana Frederick A. Stokes. Podría considerarse como una “precuela”, aunque fue escrita después de *El prisionero de Zenda*, y se publicó en 1896, pero los hechos que narra se sitúan en 1730, aproximadamente un siglo antes de los sucesos de Zenda y de su secuela *Rupert de Hentzau*. Trata de los amores de la princesa Osra, la hermana pequeña de Rudolf III, antepasado de Rudolf Rassendyll, el caballero inglés que aparece en *El prisionero de Zenda*, y por supuesto, de Rudolph V, de Elphberg, al que suplanta.

En 1898 (aunque escrita entre 1894 y 1895) apareció publicada la secuela de *El prisionero de Zenda*, con el título de *Rupert de Hentzau*. La trama, inserta en

el marco narrativo del relato de Fritz von Tarlenheim, personaje secundario de *El prisionero de Zenda*, se inicia tres años después del final de la novela anterior. La conclusión de Fritz implica que los hechos acaecieron entre los últimos años de la década de 1870 y los primeros de 1880 y que su hijo tiene en ese momento 10 años. Esta secuela, de trágico final, evoca en el tono y en algunos de los hechos a la triste historia de Mayerling –la muerte del joven heredero de los Habsburgo- y, coincidió con el año del asesinato, también en 1898, de la emperatriz Elisabeth de Austria.

#### 4.1.2.1.2.-El espacio

En las dos versiones de la película aparece grabado en la puerta del vagón del tren *Orient Express* el rótulo con los destinos: Calais-Viena-Strelsau-Bucarest-Constantinopla. Aunque no se muestre de manera explícita, se deduce que antes el viajero ha debido tomar un barco desde Londres hasta Calais a través del Canal de la Mancha. Pero al margen de esta elipsis sobreentendida, el rótulo del tren nos da una pista sobre una posible localización de la capital ruritánica: entre Viena y Bucarest. Es decir, en el trayecto de paso entre Austria y Rumanía, se encuentran Eslovaquia, Hungría y Serbia; ampliando la órbita también cabría la posibilidad de incorporar Polonia, Moldavia, la República Checa y la parte alemana fronteriza con esta República, es decir la región de Dresde.

A pesar de que algunos autores sostenían que *El prisionero de Zenda* se situaba en un país imaginario del sureste de Europa, Ruritania no fue imaginada por Hope como un país balcánico, de hecho, en un primer momento, el escritor británico se planteó bautizar el país como Aureataland o Glottenmberg. El carácter no balcánico de esta tierra de ficción es justificado así por Vesna Goldsworthy (1998, p. 46): “el lenguaje que se habla en Ruritania es el alemán, y la mayoría de los personajes tienen nombres que evocan sonidos alemanes, por ejemplo, Fritz von Tarlenheim, Rupert Hentzau o Coronel Sapt. Incluso el nombre de la capital del país, Strelsau, suena a germánico”.

Strelsau recuerda a la toponimia Bad Schandau, hasta 1920 solo *Schandau*; en checo se escribe *Žandov*, y esto es verdaderamente curioso desde el punto de vista fonético, ya que evoca al nombre de Zenda. Bad Shandau es una localidad a orillas del río Elba, en la región de Dresde, perteneciente al estado federado alemán de Sajonia. Es además el punto de partida de una línea de tranvía de ocho kilómetros llamada *Kirnitzschtalbahn* o "ferrocarril del valle del Kirnitzsch" que discurre de forma paralela al río Elba y termina en la cascada de Lichtenhain. Esta línea férrea está señalada por las guías de viaje como de especial interés para los aficionados al senderismo. De nuevo encontramos, a través de senderos y sendas, una relación fonética con Zenda.

Norman Davies, autor de *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa* (2013), plantea la historia del viejo continente a partir de reinos, principados, repúblicas, etc., que en algún momento fueron muy importantes, pero que acabaron desapareciendo para integrarse en otros estados o unidades territoriales. Algunos de ellos pudieron inspirar países imaginarios. Muestra de ello de ello sería Rutenia. En opinión de Davies:

"El nombre de Rutenia se parece vagamente al de Ruritania, que perteneció en tiempos de Hope al Imperio Austrohúngaro, y en la terminología oficial húngara se llamaba Kárpátalja. Después de la Primera Guerra Mundial se unió a Checoslovaquia con el nombre de Podkarpatská Rus o Rutenia subcarpática y, después de la Segunda Guerra Mundial, a la Unión Soviética. Ahora constituye la región Zakarpattia de la República de Ucrania. Actualmente, el nombre preferido para esta región en inglés es Carpatho-Ukraine". (2013, p. 711)

Recapitulamos para observar que siguiendo las teorías de Vesna Goldsworthy, es decir las confluencias fonéticas y etimológicas de Zenda y Strelsau con el idioma alemán y checo, y su afirmación de que Anthony Hope no ubicó su país de ficción en los Balcanes, esta autora es partidaria de ubicar Ruritania en la órbita de Alemania y del antiguo Imperio austrohúngaro, es decir podría coincidir con Norman Davies, que se inclina por la antigua Rutenia húngara, en la actualidad ucraniana. No obstante, esa localización se sitúa demasiado

oriental, teniendo en cuenta que el protagonista, que viaja en el Orient Express<sup>10</sup>, desciende en Strelsau, una ciudad de ficción situada entre Viena y Bucarest. Por tanto, lo más probable es que Hope ubicara su país ficticio en la orografía de los Cárpatos, concretamente en un terreno imaginario entre el sur de Hungría y el norte de Rumanía; aproximadamente entre Budapest y Bucarest.

No obstante, en su empeño en Rutenia Davies añade una curiosidad: “Adolph Zukor (1873-1976), el fundador de Paramount Pictures, nació en un pueblo de Rutenia, justo al otro lado de la frontera con Eslovaquia”. Y la curiosidad se amplía con otro dato: Zukor produjo la primera versión de *El prisionero de Zenda* (Edwin S. Porter, 1913).

Davies prosigue en *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa* (2013, p. 721):

“A los ojos de la mayoría de occidentales nada podía ser más “ruritano” que la historia de la República de un día de Carpatu-Ucrania. Hallamos en ella todos los ingredientes necesarios: un diminuto país de Europa Oriental, una mezcla de oscuros grupos étnicos siempre metidos en riñas, un sin número de nombres casi impronunciables en lenguas desconocidas, un caldo de cultivo de “nacionalismos fanáticos” y un final trágico-cómico del que sólo a los “rurititanos” hay que echar la culpa.

Con respecto al sistema económico, Davies (2013, p. 721), lo relaciona con la política, y más concretamente con los nacionalismos:

“Semejantes actitudes ante la Europa Oriental han surgido muchas veces en el pensamiento de intelectuales occidentales. Forman parte de una supuesta superioridad occidental, una opinión generalizada, aunque pocas veces

---

<sup>10</sup> La línea del Orient Express se puso en marcha el 4 de octubre de 1883, la CIWL inauguró el entonces bautizado *Express d'Orient*. En la época, el tren salía dos veces por semana de París, y terminaba en la ciudad de Giurgiu, en Rumania, pasando por Estrasburgo, Múnich, Viena, Budapest y Bucarest. En 1889 se terminó la línea hasta Estambul, y en 1891 el nombre oficial pasó a ser *Orient Express*.

expresada. Están implícitas en varias teorías influyentes sobre la historia de la economía, como las de Immanuel Wallerstein o de Robert Brenner, o explícitas en obras de ciencia política de Hans Kohn, Ernest Gellner y John Plamenatz". (p. 721)

Davies (2013) prosigue con Plamenatz, que en uno de sus pasajes contrasta el sano "nacionalismo cívico" de los países occidentales con el nacionalismo supuestamente insano de sus homólogos orientales.

"El nacionalismo occidental, afirma Plamenatz, estaba culturalmente bien equipado (...) Habían adaptado sus lenguas a una civilización progresista. Tenían universidades y escuelas... que importaban las habilidades apreciadas por esa civilización. Tenían... filósofos, científicos, artistas y poetas... de fama mundial. Tenían profesionales médicos, jurídicos, y de otras especialidades... de excelente calidad". En otras palabras, su inherente actitud liberal nacía supuestamente de una educación y una cultura superiores". (p. 721)

Concluye este apartado Davies (2013), desde el punto de vista narrativo, analizando la terminología sobre imperialismo y colonización:

"Por fortuna, el "síndrome ruritano" es ahora un fenómeno bien conocido en el discurso intelectual y tema de numerosos estudios y análisis. Términos tales como el "Imperialismo de la imaginación" o "colonización narrativa" han sido acuñados por eruditos que exploran los mapas mentales de Europa y los "discursos orientalistas de la otredad". (p.723)

"Sin embargo, (todavía) es posible para defensores avanzados de los ideales multiculturales europeos", escribe un indignado erudito, que concluye con: "escribir acerca de albaneses, croatas, serbios, búlgaros y rumanos con esa condescendencia abierta y generalizada que horrorizaría si se aplicara a somalíes o a gente de Zaire". (Davies, 2013, p. 723). Esta última cita remite al libro *Inventing Ruritania*.

#### 4.1.2.1.3.-El tiempo

Con Ruritania se crea un arquetipo. Será la etiología de este subgénero, que comparte rasgos definitorios con el género histórico, y también con el de aventuras. La historia de *El prisionero de Zenda*, publicada en 1894, bien pudo recoger -como apuntábamos en otro epígrafe- los, en ese momento, recientes acontecimientos acaecidos en Mayerling en 1889. El trágico final del heredero de los Habsburgo, -Rodolfo-, hijo de Elisabeth –Sissi- y Francisco José, así como la también prematura muerte de Luis II de Baviera en 1886. Para un escritor británico como Anthony Hope debió de ser muy “exótico” ese entramado de conspiraciones, asesinatos y tramas políticas que provenían del imperio austrohúngaro.



Figura 10.  
Rodolfo, heredero al trono  
austrohúngaro  
De: <http://electorado-titania.blogspot.com.es/2006/01/la-tragedia-de-los-habsburgo.html>



Figura 11.  
Luis II de Baviera, tío de  
Rodolfo de Habsburgo  
De: <http://www.habanaelegant.com/Summer2002/Baviera2.jpg>



Figura 12.  
Emperatriz Elizabeth,  
madre de Rodolfo de  
Habsburgo y prima de  
Luis II de Baviera  
De: <http://vidasfamosas.com/wp-content/uploads/2009/12/sissi1.jpg>

Además Hope debió de estar al corriente de un libro de artículos sobre la sociedad prusiana de la época. Se ha especulado con la posibilidad de que la autora fuese una aristócrata centroeuropea. Desde la década de 1880, una cronista muy particular, la princesa polaca Catherine Radziwill (nacida condesa,

en 1858, Ekaterina Adamovna), y casada con el príncipe Wilhelm Radziwill se instaló en Berlín a vivir. Pudo ser ella quien escribió el libro recopilatorio de artículos *La société de Berlin. Augmente de lettres inédites* <sup>11</sup> sobre cotilleos asociados al Emperador alemán Guillermo II y la sociedad de Berlín; todo ello bajo el seudónimo de (conde) Paul Vasili. Fue editado en París, en 1884, por la Nouvelle revue. También escribió sobre Londres, Viena y otras capitales europeas. El apellido Radziwill evoca al del primo británico Rudolf Rassendyll de *El prisionero de Zenda*. De nuevo percibimos el juego y el trasvase fonético entre realidad y ficción.

Por otra parte, en un plano más tecnológico, es preciso recordar que acababa de inaugurarse la línea de tren Orient Express, que vertebraba Europa y permitía acercarse a los confines del imperio austrohúngaro. En realidad hasta Estambul. Bram Stoker, que publicó *Drácula* en 1897, utilizó este transporte para que el abogado Harker se desplazase hasta Rumanía (fotografía abajo izquierda) si bien tuvo que alquilar después un carruaje para llegar al castillo del conde Drácula, en Transilvania. Rudyard Kipling también subió a un tren a sus protagonistas –Daniel Dravot y “Peachy” Carnehan, que querían ser reyes de Kafiristán, en *El hombre que pudo ser rey* (publicada en 1888). En un tren en la India, durante el trayecto de Ajmir a Mhow, conocen al propio Rudyard Kipling y realizan un juramento (fotografía abajo derecha). Antes, los protagonistas, debieron de tomar el Orient Express hasta Estambul, pero esa parte de la historia no se detalla. Respecto a *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne, publicada por entregas en 1872 se afirma que, de haber estado funcionando el Orient Express Phileas Fogg, su protagonista, hubiera podido cruzar en tren desde París a Estambul –con un pie en Europa y otro casi puesto en Asia-, en lugar de haber tenido que ir de París a Turín en tren, de ahí a Brindisi de nuevo en transporte ferroviario, y después a Suez en un barco de vapor, para finalmente llegar a Asia. Seguramente habría sido la vuelta al mundo en menos días que los del título.

---

<sup>11</sup> Más información sobre el libro: <http://catalog.hathitrust.org/Record/012393051>



Figura 13.

Harper se desplaza a Rumanía

Drácula de Bram Stoker, 1992 (F. F. Coppola, Columbia Pictures/ American Zoetrope/ Osiris Films)



Figura 14.

Daniel Dravot y "Peachy" Carnehan en su viaje en tren

El hombre que pudo ser rey, 1975 (John Huston, Columbia Pictures/ Devon/ Persky-Bright/ Allied Artists Pictures)

La Historia con mayúsculas y la literatura anterior –Lord Byron y los otros autores que hemos mencionado en otro apartado- influyeron en los relatos de Hope, pero a su vez, *El prisionero de Zenda*, sirvió de inspiración a escritores de la talla de Vladimir Nabokov, que creó el territorio de Zembla en su novela *Pálido fuego*, publicada en 1962, a modo de homenaje a Zenda.

En relación también con el tiempo, no debemos obviar que en la invitación al baile de la coronación que aparece en la película vemos datos precisos respecto a la fecha: "9 de junio de 1897. Palacio real de Strelsau".

#### 4.1.2.1.4.-Los personajes

El papel protagonista adolece de una evidente bicefalia: Rudolf Rassemduyll y el futuro rey de Ruritania Rudolph V, que son parientes lejanos. En la versión de 1937 fue interpretado por Ronald Colman y en la de 1952 por Stewart Granger. En otro apartado analizaremos la aportación de Colman al papel, muy teatral, frente a la de Granger, mucho más acrobática. Sólo mencionar que en la versión de 1922 el papel de los dos primos fue interpretado por Lewis Stone; en la de 1913 James K. Hackelt; y en la de 1915, Henry Ainley.





Figura 15.

Henry Ainley en el papel de Rudolf V, y Gerald Aimes en el de Rupert de Hentzau.

El prisionero de Zenda, 1915 (George Loane Tucker, London films productions)

De:

<http://shakespeare.emory.edu/postcards/ainley.zenda.jpg>

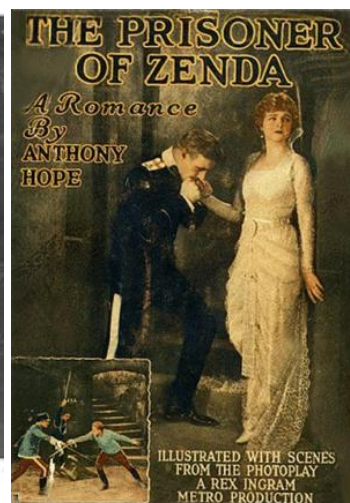


Figura 16.

Cartel de la versión de El prisionero de Zenda de 1922 (Rex Ingram, Metro Pictures Corporation)

De:

<http://shakespeare.emory.edu/postcards/ainley.zenda.jpg>

La conocida sentencia tantas veces repetida de “la realidad imita a la ficción”, se cumple en este caso, puesto que a la manera de una visión doble, sólo dos décadas después de la publicación de la novela de Hope, comenzaron a verse los retratos reales de dos primos monarcas, nietos de la reina Victoria de Inglaterra, físicamente iguales: el zar Nicolás II de Rusia y el rey Jorge V de Gran Bretaña.



Figura 17.

Fotograma de El prisionero de Zenda

Versión de 1952 (Richard Thorpe, Metro Goldwyn Mayer)



Figura 18.

Los dos primos y monarcas: el Zar Nicolás II y el rey Jorge V (Berlín, 1913).

De: <http://elzo-meridianos.blogspot.com.es/2011/04/el-zar-y-el-rey-de-inglaterra-primos.html>

La realidad imita a la ficción, ya que los dos nietos de la reina Victoria reinaron con posterioridad a la publicación de la novela de Hope.

El personaje de Rupert de Hentzau fue interpretado por Ramón Novarro (1922), Douglas Fairbanks Jr. (1937) y James Mason (1952). En la de 1913, Walter Hale, y en la de 1915 Gerald Aimes. Las versiones cinematográficas de la novela *Rupert de Hentzau* datan de 1915 y 1923 (con Lew Cody como Rupert). Duque de Strelsau o Michael, el negro; En 1913, David Torrence; 1915, Arthur Holmes-Gore; 1922, Stuart Holmes; 1937, Raymond Massey; 1952, James Mason.

Con bastante menos peso específico, aunque siendo secundarios imprescindibles, citaremos a los asistentes del rey: el coronel Sapt y Fritz von Tarlenheim. Interpretaron al coronel, en 1937 C. Aubrey Smith, y en 1952 Louis Calhern. Fritz von Tarlenheim tuvo el físico en 1937 de David Niven y en 1952 de Robert Coote. La rubia e ingenua princesa Flavia fue interpretada por Madeleine Carroll en la adaptación de 1937, y por Deborah Kerr en la de los cincuenta. La temperamental y morena ciudadana francesa Antoinette de Mauban fue Mary Astor en 1937, y Jane Greer en 1952. Ambas actrices han

pasado a la historia del séptimo arte por sus papeles en el cine negro: Astor en *El halcón maltés* (John Huston, 1941) y Greer en *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947).

El resto de personajes apenas tiene papel, aunque en los títulos de crédito también destacan el papel del cardenal, que en 1937 fue Ian Maclaren, y en 1952 Lewis Stone, que casualmente había sido el rey Rudolf y su primo Rassendyll en la versión de 1922. Apuntamos otra coincidencia más respecto al reparto: los dos intérpretes de Michael –Robert Douglas en 1937 y Raymond Massey en la de 1952- coincidirán en la película *El manantial* (King Vidor, 1949).

#### 4.1.1.2.-Poética fílmica II. Discurso Audiovisual

##### 4.1.1.2.1.-Imagen

En la versión de 1937, en blanco y negro, la fotografía es de James Wong Howe. En la de 1952 se emplea un luminoso technicolor, que se ajusta a la moda de la década de los 50 del siglo XX. El director de fotografía fue Joseph Ruttenberg, con la intervención de Henri Jaffa y Robert Brower como consultores.

La de 1952 posee la clásica factura de la Metro-Goldwyn-Mayer. Según la web de cine [www.laremingtondejoegillis.com](http://www.laremingtondejoegillis.com) <sup>12</sup>:

“Inmensos decorados, escenarios barrocos y vales imperiales, explosión de colores en el vestuario de los personajes (los malvados siempre llevarán colores fríos y pálidos, los héroes llevan colores cálidos y luminosos, el único personaje ambiguo va de negro o de tonos muy oscuros), la música como componente fundamental de la acción, subrayando los momentos más emocionantes y jugando con el espectador en los de intriga”.

---

<sup>12</sup> Más información disponible en la web <http://www.laremingtondejoegillis.com/117/el-prisionero-de-zenda>

Respecto al montaje, en la de 1937, el editor es James E. Newcom. En la película de 1952 se edita prácticamente de manera similar a la versión anterior; teniendo en cuenta que la planificación también era casi idéntica, nos da como resultado que las dos historias sólo difieren –podría decirse de manera resumida- en la fotografía (blanco y negro, la primera; color, la segunda), y en los actores (más teatrales los de la versión de 1937, estrellas del cine de aventuras los de 1952. Mason y Granger son dos verdaderos acróbatas y la secuencia del duelo de espadas es de las mejores de la historia del cine, comparable a la de Errol Flynn en *Robin de los bosques* <sup>13</sup> (Michael Curtiz y William Keighley, 1938) luchando contra Basil Rathbone en su papel del villano Sir Guy de Gisbourne. De hecho, el montaje del duelo entre Mason y Granger es de gran complejidad; esto también marcaría una diferencia respecto a estas dos películas que prácticamente son idénticas en planificación y edición.

#### 4.1.1.2.2.-Sonido

La música de las dos versiones es de Alfred Newman. Fue nominado al Oscar a la mejor banda sonora por su trabajo en 1937. En la película de 1952 contó además con la colaboración de Conrad Salinger para la adaptación.

Alfred Newman (1901-1970) fue el compositor de bandas sonoras con más nominaciones a los Oscar (45 veces), sólo adelantado por John Williams (49 ocasiones). Newman ganó la estatuilla en nueve ocasiones. Autor prolífico: en 1940 fue nominado por cuatro películas. Entre los Oscar conseguidos, destacamos aquellas con aire de reino mítico como Zenda: *Camelot*, *El rey y yo*, entre otras. Suya es la característica sintonía de la 20th Century Fox. Pertenece a una de las sagas de compositores norteamericanos más prestigiosas: en su familia existen otros compositores conocidos; es padre de David y Thomas Newman, tío de Randy Newman y hermano de Liones y Emil Newman.

---

<sup>13</sup> Más información disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0029843/>

En cuanto al idioma<sup>14</sup>, hemos tomado como referencia las versiones dobladas al español, aunque en su versión original se habla inglés, como es natural por tratarse de una producción norteamericana, no en alemán –idioma que supuestamente se hablaría en Ruritania-. Los diálogos están repletos de “dobles sentidos” e ironías, aunque de todo ello nos ocuparemos en otro apartado.

#### 4.1.2.3.-Estética fílmica

La dirección artística de Lyle Wheeler fue nominada en la versión de 1937. De su equipo también formaba parte Casey Roberts, responsable de los decorados, y contó además con asesores técnicos como el Príncipe Sigvard Bernadotte y el Coronel Ivar Enhorning para los temas protocolarios y militares.

Respecto al vestuario, Ernest Dryden, un austriaco nacido en 1887 en Viena, y que murió en California poco después de estrenarse *El prisionero de Zenda*, truncando lo que podría haber sido una interesante carrera profesional. Su origen pudo determinar el conocimiento de primera mano de uniformes, trajes y vestidos centroeuropeo. Es muy auténtico. En la película aparecen algunos personajes –como el duque de Strelsau- portando la chaqueta “guerrera” al hombro, como en el cuadro de Alfonso XIII, de Sorolla. Se especuló con la posibilidad de que para el comic *El cetro de Ottokar*, Hergé se había inspirado en ese cuadro del pintor español para el vestuario de los protagonistas de la tira cómica, sin embargo, teniendo en cuenta que esta versión de *El prisionero de Zenda* se estrenó en Bruselas el 8 de abril de 1938, y el comic de Tintín se publicó en agosto de ese mismo año, podríamos apuntar la posibilidad de que hubiera influido en los dibujos de Hergé (y posteriormente, en la versión de 1947 con su ayudante para los colores Edgar P. Jacobs).

---

<sup>14</sup> Si bien nos estamos refiriendo a las versiones sonoras, al menos dejamos constancia de las mudas. La web que mejor lo recoge “Ruritania in silent films: <http://www.silverwhistle.co.uk/ruritania/silents.html>



Figuras 19 y 20.

Viñeta de Tintín dibujada por Hergé en 1938, y la misma viñeta – retocada- en 1947  
Comic El cetro de Ottokar, versiones de 1938 y 1947

Figura 21.

Cuadro de Alfonso XIII, por Sorolla (1907)

Figura 22.

Ceremonia de coronación y trajes de gala  
El prisionero de Zenda, 1937 (John Cromwell y David O'Selznick)

Otro dato casi anecdótico es que Ernest Dryden, un año antes de *El prisionero de Zenda*, había participado en *La princesa encantadora*, dirigida por Josef von Sternberg (1936) sobre Elisabeth de Austria. Años en que se produjeron



historias enclavadas en reinos de ficción o reales en el centro y el sudeste de Europa.

El equipo de la versión de 1952 estaba formado por Cedric Gibbons y Hans Peters, en la dirección artística, y por Walter Plunkett <sup>15</sup> en el vestuario. El pelo rapado y algunos de los uniformes de Rupert de Hentzau –los abrigos y las botas- recuerdan a los de los oficiales de las SS alemanas. Plunkett trabajó de extra en *La viuda alegre* de Erich von Stroheim, de 1927, otra película con una nación ficticia que también se ha incluido en este análisis. Sus vestuarios más famosos fueron los de *Lo que el viento se llevó* y *Cantando bajo la lluvia*, película por la que se llevó un Oscar en 1951.

Plunkett otorgó al vestuario de *El prisionero de Zenda* un cierto aire circense y de ópera, aunque también se inspiró en las prendas de vestir de los húsares <sup>16</sup> con su característico sable de hoja curva, que se impondría a la espada desde el siglo XVIII. En la página web [www.capitán-alatriste.com](http://www.capitan-alatriste.com) se afirma:

“Los húsares conservaron las prendas de vestir más pintorescas de sus antecesores balcánicos. Una camisa adornada con filas de presillas (el dormán), y una chaqueta ribeteada de piel (la pelliza) llevada con insolencia sobre el hombro izquierdo. Los húsares debían sentir el coraje, la audacia, la indiferencia ante la muerte, y su uniformidad subrayaba tales aspectos”.

Apuntamos otra coincidencia más respecto al reparto: los dos intérpretes de Michael –Robert Douglas en 1937 y Raymond Massey en la de 1952- coincidirán en la película *El manantial* (King Vidor, 1949).

Respecto a las influencias en el vestuario, vemos en las fotografías siguientes a Plunkett, diseñador del vestuario de Robert Douglas, al que vemos en el centro. Y a la derecha a Erich von Stroheim, en *Esposas frívolas*, película

---

<sup>15</sup> Disponible más información sobre Walter Plunkett:  
<http://www.imdb.com/name/nm0687703/bio>

<sup>16</sup> Disponible más información sobre los uniformes de los húsares:  
<http://www.capitan-alatriste.com/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=203>

dirigida por él en 1922, en la que interpretaba el papel de malvado oficial prusiano). Pudo influir en la interpretación de Michael el negro.



Figura 23.  
Plunkett, diseñador del  
vestuario de Robert  
Douglas  
De:  
<http://www.goldenhollywood.com/walterplunkett.php>



Figura 24.  
Robert Douglas en el  
papel de Strelsau  
El prisionero de Zenda,  
1952 (Richard Thorpe,  
Metro Goldwyn Mayer)



Figura 25.  
Erich von Stroheim, en el  
papel de malvado oficial  
prusiano  
Esposas frívolas, 1922  
(Erich von Stroheim,  
producida por Universal  
Film Manufacturing  
Company)

#### 4.1.2.4.-Retórica fílmica

##### 4.1.2.4.1.-Construcciones retóricas

Respecto a las figuras literarias hallamos una alegoría sobre una pasada “Edad de Oro” decimonónica (en EEUU antes de su Guerra de Secesión, y en Europa después de la guerra franco prusiana). Así como una evocación de los cuentos y del espíritu de la narrativa gótica. El productor de la versión de 1937, David O. Selznick, era como un monarca del cine, un “rey Midas”, en California, desde el que llevaba las riendas de un imperio cinematográfico en California. Las mansiones aparecen como moradas que pertenecen al reino de las alegorías.



Cabe destacar la cabecera en la que aparece el emblemático edificio de los Estudios Selznick; una mansión inspirada en la plantación Mount Vernon, en Virginia de George Washington, y que a la vez, también inspirará a *Tara*, de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939) y a *Manderley*,<sup>17</sup> de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940). Auténtica y pura ficción.



Figuras 26 y 27.

Mansión Manderley y Estudios Selznick

Rebeca, 1940 (Alfred Hitchcock, David O'Selznick)



Figuras 28 y 29.

Escarlata paseando por Tara, y junto a Rhett Butler en la plantación

Lo que el viento se llevó, 1939 (V.Fleming, G. Cukor y Sam Wood, David O'Selznick)

De:<http://venustasfirmitasutilitas.blogspot.com.es/2015/01/tara-lo-que-el-viento-se-llevo-cine-y.html>

A continuación, la disposición de unos soldados de gala con trompetas –a modo de heraldos- harán las veces de introductores en un mundo legendario.

---

<sup>17</sup> Para ampliar información sobre Manderley se recomienda el libro *Mansiones de cine*, de Eduardo Blázquez Mateos (2006, Pp. 40-48) Avila; editado por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid-Instituto Superior de Danza Alicia Alonso de Móstoles, Madrid.

Ya vimos a estos soldados en *Sopa de Ganso*, interpretando fanfarrias en el país de ficción de Freedonia, y en otra clave narrativa, en algunas películas de Ernst Lubitsch como *Remordimiento* (1932), y Erich von Stroheim, como *La marcha nupcial* (1928).

Seguidamente, los títulos de crédito. Aquí encontramos la figura de la metonimia (existe una parte, formada por diferentes objetos, que representa al “todo” de los personajes). Junto a cada uno de esos objetos aparecen los nombres de los actores que interpretan los papeles protagonistas. De este modo, la espada se identifica con el primo británico Rudolf; la corona con su primo el rey de Ruritania; la rosa blanca con la princesa –y futura reina- Flavia; el puñal clavado en la pared con el villano Rupert de Hentzau.



Figuras 30 y 31.

Títulos de crédito: la rosa representa a Flavia y el puñal a Hentzau

El prisionero de Zenda, 1937 (John Cromwell y David O'Selznick)

La Introducción va con tipografía gótica, imitando en su letra capitular a los cuentos en las dos versiones que estamos analizando: “A finales del pasado siglo, cuando la Historia vestía de rosa y la política sólo sabía bailar el vals, tuvo lugar un gran escándalo regio en la antesala de Europa. Cualquier parecido entre los héroes, heroínas o villano del Prisionero de Zenda con cualquier persona, viva o muerta, es pura coincidencia”.

Hallamos otra muestra de metonimia en el mapa político que marca el recorrido, a la manera del clásico y descriptivo “mapas de las Indias”, recurso habitual en las películas del género bélico y de aventuras. El trayecto señalado en la puerta de un vagón del Orient Express indica lo siguiente: Calais-Viena-Strelsau-Bucarest-Constantinopla.

También encontramos un “juego de dobles”, lo vemos anticipado en el rostro de expresión sorprendida, del funcionario que tramita los billetes en la estación del tren. Después se nos mostrará al viajero británico, pariente del futuro rey, que justificará la expresión del funcionario.

Otra figura retórica es la *Sentencia* del Coronel Zapt: “Cuando un hombre se hace mayor, comienza a creer en el destino”. Prosigue al afirmar: “Esta noche encerrarán al rey en la prisión, o en el cementerio”. Y concluye cuando el Rudolf británico le pregunta “Si fracaso ¿qué perderíamos?” y responde “su vida, la mía y la de Fritz”.

*Sarcasmo* de Rupert de Hentzau, cuando se dirige a la amante francesa de Michael: “La fidelidad es la mejor arma de una mujer madura, y la mayor hipocresía de una mujer encantadora”. El rol de ella recuerda al de la mujer fatal del cine negro. Sin pretenderlo, conducirá al hombre que ama al desastre.

Aparente *contradicción de términos* o de ideas cuando Michael afirma: “Hoy la mesa está puesta para Rudolf, pero es Michael el que va a comer...”

*Metonimia* en torno al vino y a la droga disuelta en él para dormir al futuro rey Rudolf. Rupert afirma: “La Historia nace de una botella de vino”.

En la bodega, encuentran una nota clavada con un puñal sobre el cuerpo inerte del criado. Es el sello inequívoco de Rupert de Hentzau; ya hemos visto que representa de manera metonímica al aristócrata. Su *ironía* también se hace patente en el texto de la nota: “Un rey es suficiente para un reino”

El primo inglés define la situación como juego, exactamente como una farsa “Me pide demasiado. Nadie puede seguir con esta mascarada”. Se aprecian características de una *metalepsis*. Hallamos una farsa, una puesta en escena dentro de la obra de ficción.

Flavia también *ironiza* cuando su prometido se marcha a su coto de caza: “Es que los jabalíes tienen muchas ganas de morir”. Antes de irse al pabellón de caza, Rudolf le dice a Flavia: “¿Como no voy a volver si me lo pide la mujer más bonita del mundo. Ni mil Michaels me lo impedirían”.

Nueva *ironía* de Rupert de Hentzau cuando llama a Antoinette -tan atenta como una enfermera con el rey, prisionero en Zenda-, “Florence Nightingale”.

*Comparativa con la bíblica escala de Jacob*. Rupert amenaza con tirar al prisionero de Zenda al foso. Le señala la escalera que desciende hasta él. “Escala de Jacob subía hasta el cielo. Ésta baja hasta el foso, pero tiene la misma finalidad”. “Intente dormir y sueñe con la escalera de Jacob”. Rupert, después de escala de Jacob, ahora sobre puente levadizo. “Será un puente que te llevará al otro mundo”.

El verdadero rey, manifiesta una aparente *contradicción “in terminis”*: “No he vivido como un rey, pero tal vez podré morir como un rey. No rechazaré una corona que no he llevado”

Al final el primo británico se despide desde un montículo en el horizonte. *Metafóricamente* está más alto que los dos caballeros. Contraste. Recuérdese que cuando comparten plano por primera vez los dos caballeros con el primo británico del rey, éste se encuentra reclinado junto a un árbol, situado mucho más bajo que los dos caballeros. Es un final triunfante para Rudolf (no insistiremos en que el verdadero rey acaba en una escena en la cama). Desde el punto de vista anglosajón, desde el cual se narran estas historias, el primo británico es mucho más valiente y hábil que su primo ruritánico, al que ya se le augura cierta decadencia.



Figuras 32 y 33.

Rudolf durmiendo en el condado de Zenda y despidiéndose de los ayudantes del rey

El prisionero de Zenda, 1937 (John Cromwell y David O'Selznick)

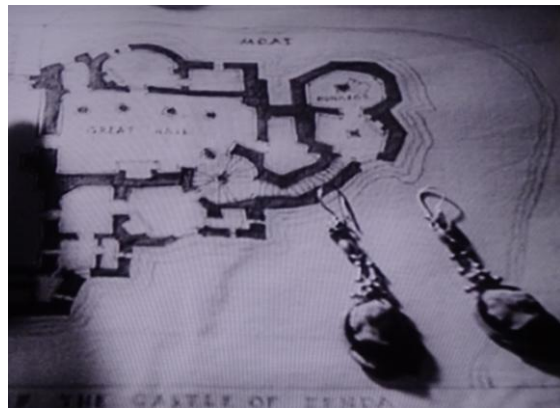
#### 4.1.2.4.2.-Valor metafórico

*Metáfora visual.* Juego de dobles. Se miran en el *espejo*, aunque de distinta manera. En primer lugar, Rudolf, a la vez que se compara con el retrato del rey (en la versión de 1937 después de afeitarse la perilla; en la de 1952 tras teñirse las canas de las sienes). Y, en segundo lugar, Rupert de Hentzau, un vanidoso que complace de la imagen que el espejo le devuelve, con su casco militar de gala.

*Metáfora sonora:* Cuando se escuchan las fanfarrias se deduce que el rey al final ha llegado. No les hace falta verle físicamente. En cuanto escuchan las trompetas saben que su plan ha fracasado.

Continúa el juego de ideas, las metáforas, en torno a la pesca. Cuando la princesa Flavia le pregunta acerca de que ha hecho durante los años que han vivido separados, Rudolf le dice "Solía ir de pesca". Flavia replica sorprendida: "¿A pescar? Pero si siempre has odiado la pesca. Rudolf insiste: "He cambiado. Ahora me entusiasma". Flavia concluye, dando un nuevo giro al significado metafórico de la pesca, como si pudiera ser ella –que aspira a la libertad, pese a las obligaciones- el pescado atrapado: "Nunca me han gustado los anzuelos y los gusanos". También puede interpretarse que ella no va a "picar", o a morder el anzuelo, por un lado, y que no le gustan los gusanos o seres indignos (como Michael de Strelsau o Rupert de Hentzau).

*Metáfora* sobre la duplicidad a partir de los pendientes. Antoinette, la amante francesa de Michael, aliada de Rudolf por confluencia de intereses, le entrega a éste un pendiente; para seguir con el plan y poder confiar en la fuente, pactan que mediante un criado la dama le hará llegar el otro pendiente de la pareja – de los que cuelgan pequeños retratos a modo de camafeos romanos- Naturalmente es una pareja idéntica, como sucede con los primos.



Figuras 34 y 35.

Los pendientes de camafeo serán la clave para reconocerse los socios en su plan

El prisionero de Zenda, 1937 (John Cromwell y David O'Selznick)

#### 4.1.2.4.3.-Ironía y parodia

*Ironía* en torno al juego con la pesca. En la estación el Rudolf británico afirma: “Dicen que la pesca aquí es muy buena, y a eso he venido; no me gustan las coronaciones, pero pescar sí”. Continúa -ante la sorpresa con la que le miran los ciudadanos de Ruritania que creen ver al heredero de su reino- ironizando: “Si las truchas de aquí se interesan tanto en mi como ustedes, conseguiré una buena pesca”. En el coto privado, en el entorno al pabellón de caza del rey en Zenda, se encuentran los dos primos lejanos. Calculan sus antepasados comunes –tatatarabuelos Amelia y Rudolf II- “Confieso señor que soy culpable de los mismos delitos que nuestros antepasados: pescar en aguas prohibidas”.



Hallamos otra *ironía*. Nada más encontrarse los dos primos en el coto de caza. El heredero de la corona le dice a su primo: “Tendrás que perdonarme por demostrar sorpresa. No esperaba encontrar a mi doble a estas horas de la mañana”.

Prosiguen las *ironías* y el juego sobre las identidades. Esta vez Rudolf de Ruritania se refiere a su hermano Michael el negro: “Te contaré un secreto de mi hermano Michael. (Él) piensa que el mundo está equivocado, que él debería ser yo, y yo debería ser él”. Una nueva *ironía*. Fritz cuando deja al heredero encerrado en la bodega: “Qué duerma bien señor, vamos a ver su coronación”

Rudolf también *ironiza* respecto a Michael, al que ha cerrado la puerta – literalmente- “en las narices” como muestra de desprecio, y en su ánimo de quedarse a solas con la princesa Flavia, con la que ya le queda poco tiempo para estar con ella, ya que –en teoría- la mascarada está a punto de terminar. Pues bien, cuando finalmente abre la puerta, se “disculpa” ante su hermano: “Mi querido Michael ¿No sabía que te habían hecho esperar! ¿Por qué no me lo han dicho? Eso no ha estado bien.

De nuevo percibimos una *ironía* en torno al vino, y a la droga que se le agregó; juego de palabras, casi en clave de acertijo. El primo británico le dice a su supuesto hermano Michael después de la coronación: “Hay otro motivo por el que me siento tan bien. Anoche tomé un vino exquisito en la cena. Calmó mis nervios. Me dormí enseguida y profundamente. Lo cosecha cerca de tu castillo. Debes probarlo si no consigues conciliar el sueño”. Michael replica: “Duermo muy bien”. Rudolf remata la ironía: “¿De verdad? Debéis tener una conciencia muy limpia...”.

#### 4.1.2.5.- Análisis metaléptico

La metalepsis constituye una transferencia de sentido, desde el punto de vista aristotélico; las metáforas, son más bien transferencias por analogía. A modo

de definición, según Gérard Genette (2006): “La metalepsis consiste en sustituir la expresión directa por la indirecta, es decir, en hacer entender una cosa por otra, que la precede, la sigue o la acompaña, es una sustituta de ella, una circunstancia cualquiera o, por último, está relacionada con ella o remite a ella de modo que la evoca al instante”. (p. 96). Otra posible definición de Genette: “La metalepsis sigue siendo un fingimiento, un puro juego de papeles en el modo lúdico conocido”. (2006, p. 96)

Respecto a la *metalepsis* de autor, se abandona el papel de narrador por el de árbitro o seleccionador, de modo que en lugar de contar lo que acontece, seleccionan las reacciones de los demás antes de mostrarnos el rostro del protagonista<sup>18</sup>. El asombro de los empleados de la estación de tren, de los habitantes de Ruritania que circulan por la estación de Strelsau, etc. Es como si el autor/narrador –mediante esa selección en el orden de imágenes- se inmiscuyera en la historia.

Por tanto, aquí la *metalepsis* es una manipulación –figural o ficcional- de la relación causal particular que une al autor con su obra, o al productor de una representación con ésta misma. Es una intrusión del mundo ficcional en el real. Es una transgresión deliberada del “umbral de inserción”. En *El prisionero de Zenda* hay una inserción: una “mascarada” como define el Rudolf inglés, dentro de la ficción. Se articula en tres niveles. 1) El caballero inglés Rudolf Rassendyll viaja a Ruritania para pescar; 2) Gracias a su enorme parecido con el rey -pariente lejano-, se hace pasar por él para intentar salvar la línea dinástica; 3) Descubierta por los enemigos del rey legítimo, interpreta otro papel más, que es el de farsante, que en realidad ambiciona la corona.

Continuamos con los procedimientos metadieéticos, y por tanto, potencialmente metalépticos. Diégesis y metadiégesis funcionan en la ficción como la relación entre un (supuesto) nivel real y otro aceptado como ficcional. Por ejemplo, Rudolf, el ciudadano inglés que va a pescar -diégesis ficcional,

---

<sup>18</sup> En Casablanca ocurre algo parecido. Al comienzo de la película nos muestran los objetos que rodean a Rick –su mano firmando un cheque, etc.- antes de enseñarnos su rostro.



como nivel real-, en relación con la “mascarada” que van a realizar –que corresponde a la metadiégesis-. Dentro de la clasificación de las fuentes metadieéticas, hallamos anticipaciones e invenciones solamente respecto a un personaje (Rudolf inglés). Esto se por voluntad del autor, que ya deja de mostrarnos que le está sucediendo al otro Rudolf, al futuro rey.

Otra muestra de metadiégesis la encontramos con el juego de los dobles. En este caso el espectador de la película no puede dar crédito a la ficción. Como afirmarí Genette (2006, p. 24): “no puede darse una entera suspensión de la incredulidad, sólo una simulación lúdica de la realidad”. En el apartado de los dobles papeles el cine comparte con el teatro su capacidad para hacer que el mismo actor o la misma actriz interpreten varios papeles; en la obra que nos ocupa el actor interpreta a dos. Genette concluye al respecto (2006, p. 71) “Es una ocasión metaléptica, al menos porque el *quid pro quo* determinado por esos dobles papeles está deseoso de cruzar las candilejas o la pantalla y arrastrar en su vértigo a los propios espectadores”.

Una fórmula medieval y metaléptica, en cierta manera, ya que atribuye al narrador la función de un simple intermediario entre un relato preexistente y su propio lector la encontramos en *El prisionero de Zenda* en el prólogo del relato: “A finales del pasado siglo, cuando la Historia vestía de rosa...”. Se correspondería con la fórmula clásica de “Erase una vez...”, la más conocida respecto a los relatos preexistentes.

Los juegos sobre identidad continúan. Hallamos un claro ejemplo de metaleptógena, es decir, la identificación por parte del público de los personajes con los actores que los interpretan. El protagonista, Ronald Colman, que da vida a Rudolf/ Rudolph en *El prisionero de Zenda*, ha pasado a la historia de la cinematografía por el papel que le valió un Oscar y un Globo de oro: el del actor bipolar y paranoico que no sabe diferenciar entre su vida real y el personaje de Otelo en *Doble vida* (George Cukor, 1947). El desdoblamiento de personalidad va asociado a la carrera de este actor británico para el público actual, pero el de la época pudo verle con anterioridad al rol ruritánico en otro doble papel en *The masquerader* –La máscara del otro- (Richard Wallace,

1933), una comedia en la que dos individuos físicamente idénticos decidían intercambiar temporalmente sus vidas. Hizo más papeles asociados a las “mascaradas” como afirmaría su personaje de Rudolf Rassendyll. De este modo, en *Si yo fuera rey* (Frank Lloyd, 1938) interpretaba al poeta Francois Villon, que alardeaba de lo que él haría si fuese rey frente al monarca Luis XI, disfrazado.

Zembla es el país de ficción que aparece en *Pálido fuego*, de Vladimir Nabokov y que rinde homenaje a Zenda- La obra de Nabokov *Pale Fire* –más conocida en español por *Pálido Fuego*- se trata de una novela “muy accesoriamente disfrazada en notas de comentario de un poema, cuyo protagonista se escinde en dos personas: el narrador homodiegético Charles Kibote, simple profesor testigo de sí mismo y de su colega, vecino y amigo el poeta John Shade (autor del poema epónimo) y el rey (muy pronto destronado y exiliado) de Zembla, Charles II, cuyo reinado, amores y huída evoca Kinbote, evidentemente en tercera persona heterodiegética”. También está el regicida Gradus, al que no hay que olvidar. El lector puede llegar –en el plano diegético- a la siguiente hipótesis: se trata de “un loco que intenta asesinar a un rey imaginario, otro loco que se imagina ser ese rey, y un viejo poeta de talento que se encuentra en la línea de fuego y muere en el choque entre dos ficciones”.

Pero el lector se puede plantear cómo el narrador homodiegético puede conocer –y entramos en el plano metadiegético- los indicios y demás aspectos; la respuesta es de tres posibles maneras: “porque es el rey en persona (eso es lo que, al parecer, cree adivinar el viejo poeta), porque cree serlo y, por tanto, cree saberlas (eso basta y sobra para “relatarlas” en focalización interna) o, por último –pero seguramente se trata de la misma cosa-, porque las inventa enteramente; nadie está mejor informado que un simulador, nada es más clarividente que el delirio”.

#### 4.1.2.6.- Aplicaciones de la Heterocósmica

##### 4.1.2.6.1.-Mundos multipersonales

###### A) Agentes e Interacción

Detallamos la complejidad narrativa de *El prisionero de Zenda*, en sus dos versiones –la de 1937 y la de 1952- considerando cada una de las dos propuestas cinematográficas como un “mundo multipersonal” desde el punto la *Heterocósmica* de Lubomír Doležel. En comparación con el “unipersonal”, nos encontramos con un mundo más diverso en cuanto a la trama narrativa y rico en cuanto a elementos retóricos.

1.- Dos mundos, dos realidades temporales. La del país de Ruritania, anclada en el tiempo, en una especie de Edad de oro decimonónica, frente una sociedad –la británica- que ha evolucionado, ha pasado por una revolución industrial, etc.

## 2.-Constelación de agentes

Para conformar la constelación de agentes de El Prisionero de Zenda, Hope recurre a la fórmula del viaje. El británico Rudolf R., de familia acomodada – más tarde descubriremos al servicio de la reina Victoria de Inglaterra, monarca de Reino Unido y emperatriz de la India-, visita un país boscoso, tal vez con montañas, y desde luego con ríos para poder practicar su deporte favorito: la pesca. Atraviesa Europa desde Londres, primero en barco hasta Calais, y después en tren, en el Orient Express. Llega a la estación de Stralsau, capital de Ruritania.

En la segunda fase aparecen los dos caballeros protectores del rey, que entroncan con las órdenes de caballería de la Edad Media, y con los caballeros *jedi* –también siempre en pareja- de la saga Star Wars. Son militares, con una fuerte vocación de servicio y lealtad hacia el heredero de la corona; casi se percibe el misticismo, como ocurría con las órdenes de caballería, como los templarios, o los citados jedi, que pertenecen al lado luminoso de la Fuerza, frente a los –también dos- representantes del lado oscuro –los Sith- que se identifican con Michael, el negro y Rupert de Hentzau. Dark Vader y Black Michael no están tan lejos.



Figura 36.  
Los ayudantes del rey Rudolph  
El prisionero de Zenda, 1937 (John  
Cromwell y David O'Selznick)



Figura 37.  
Los caballeros jedi que protene a la  
princesa Leia  
La amenaza fantasma, 1999 (George  
Lucas, George Lucas y Rick McCallum)



Figura 38.  
Strelsau en su papel de villano  
El prisionero de Zenda, 1937 (John  
Cromwell y David O'Selznick)



Figura 39.  
Darth Vader  
La amenaza fantasma, 1999 (George  
Lucas, George Lucas y Rick McCallum)

Los *sith* precisamente instauran la “regla de dos”: sólo pueden permanecer el maestro y el aprendiz. Para evitar alianzas y traiciones nunca podía haber un tercero. En el punto narrativo en el que nos habíamos quedado en nuestro país de ficción, pronto aparece el doble del protagonista, un verdadero “clon” del heredero de la corona de Ruritania. El encuentro tiene lugar en el pabellón de

caza de la región de Zenda<sup>19</sup>. Muy cerca se halla el castillo del hermano del rey –de ahí el título de la película, en relación con el futuro ilustre prisionero que acogerá-.

Durante esta parte del metraje no aparecerán más agentes relevantes; habrá que esperar a la coronación del rey. Un acto protocolario en el que se nos da a conocer a Flavia, y a los ya citados Michael y Rupert, a los que habremos visto poro antes de la ceremonia, ultimando sus planes en la residencia de Michael. Allí también se nos presenta otro personaje decisivo: Antoinette de Mauban, una dama de origen francés, enamorada de Michael. La ceremonia de coronación constituye un eje importante de la historia: en ese momento ya han hecho su aparición los personajes principales.

## B) Vínculos y conexiones

Trazaremos a continuación un gráfico en el que se plasman las conexiones entre los protagonistas, aunque paradójicamente, uno de ellos, el verdadero heredero, queda fuera de la historia -casi como un “durmiente”<sup>20</sup>-. En la bodega del pabellón de Zenda, su criado, Josef, es asesinado y colocado en su lugar con una nota. Es una primera suplantación física; después vendrán además las de personalidad y autoridad.

Gráficamente esta es la representación de los vínculos:

---

<sup>19</sup> El título de *El prisionero de Zenda* parece tomado como referente para *El prisionero de Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004), tercera de las películas de la saga de Harry Potter, el personaje creado por J.K. Rowling.

<sup>20</sup> “Durmiente” es el nombre del soporte de las barricas de vino. No deja de tener su ironía que el rey, narcotizado con la ayuda del vino y encerrado en las bodegas, se pueda identificar casi de manera metaléptica con el citado soporte. También posee claras resonancias con los cuentos de hadas y hasta con dos mundos ontológicos –uno real y otro virtual-, que a su vez remite a la cueva de Platón y al persona de Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

**LA CORTE DEL HEREDERO**  
**El coronel Zapt / Fritz von Tarlenheim/ princesa Flavia**

|

|

**Rudolf Rassendyll**

|

|

**Rupert de Hentzau / Michael, el negro / Antoinette de Mauban**  
**PALACIO DE MICHAEL, DUQUE DE STRELSAU**

Cuadro 3

Representación de la constelación y vínculos de *El Prisionero de Zenda*

Elaboración propia

Entre estas dos constelaciones, hay un personaje “bisagra”, que sirve de enlace entre ambas. Es el personaje de Rudolf Rassendyll, que se relaciona con las dos triadas –la de la luz y la de las tinieblas-. Como señalábamos antes, el futuro Rudolf V está fuera. No coinciden apenas en plano los dos primos idénticos. Curiosamente tampoco coinciden en ningún plano los dos personajes femeninos, como si fueran también las dos caras de una moneda, o como si estuvieran pensados los dos papeles para una única actriz.

Vínculos mayoritariamente estables: Las relaciones se mantienen –a partir de los vínculos creados- prácticamente estables durante toda la narración, y se sustentan en sentimientos como el odio, la ambición, la envidia, la traición –por una parte- y el sentido de la lealtad, el honor y la legitimidad- por otra parte. Salvo en el personaje de *Antoinette de Mauban*, que movida por sus propios intereses –algunos altruistas- como el amor por *Michael, duque de Strelsau*, será determinante para la evolución de la historia.

Se intenta plantear otro tipo de vínculo –la alianza- por parte de *Rupert de Hentzau* con *Rudolf*, el primo británico del heredero, con el que hasta el momento el tipo de conexión latente era el de la rivalidad. Sin embargo, el intento de pacto no cuaja; *Rudolf*, movido por la lealtad hacia el verdadero

heredero, la honestidad, y el sentido del honor, no transigirá. Hay que recordar que el punto de vista es anglosajón y el ciudadano inglés se hace portador de esos elevados valores, frente al ruritánico *Rupert*, al que identifica con ciertas malas artes del sudeste de Europa.

Veamos el detonante para la acción: además de la ambición de Michael, está presenta la obsesión de Antoinette por Michael. Rupert, en lo que parece complicar más la trama, desea a Antoinette, pero también será rechazado. Antoinette de Mauban es un ser apasionado e impulsivo, que se siente amenazado por la pérdida de su amor por Michael el negro (si se casa con Flavia). Por tanto, es impredecible, y tanto el duque de Strelsau, como Rupert de Hentzau, no van a poder controlar lo que va a ocurrir. Madame Mauban aporta caos y pasión en un mundo de cuento en el sentido de que se mantienen los arquetipos bondadosos y los villanos. Cada uno en su sitio.

Rudolf, el británico, tomará el mando e irá ganando en iniciativa, si bien al principio parecía que sólo iba a ser una marioneta. El verdadero monarca en realidad también es un “pelele”, con una enorme adicción a la bebida, no parece muy capacitado para reinar.

Hay una evolución de las tensiones verbales a las físicas. La tercera parte el actor protagonista hace un alarde de saltos -cruza el foso a nado, trepa por el castillo, etc.- y de lucha con la espada. Recuerda a Errol Flynn en *Robin de los bosques* (Michael Curtiz y William Keighley, 1938) luchando contra Basil Rathbone en el interior del castillo de Guy de Gisbourne. Después del duelo, podría decirse que casi a modo de coda, aparecen en el mismo plano los dos primos idénticos; su relación se ha reforzado, y es como si se hubiera producido un trasvase de las más nobles cualidades del Rudolf británico al futuro rey de Ruritania, que parece ya libre de adicciones y con deseos de reinar con justicia en su país.



Figuras 40 y 41.

Dos momentos del duelo entre Rudolf y Hentzau

El prisionero de Zenda, 1937 (John Cromwell y David O'Selznick)

Rígida organización social: existen unas instituciones “paralizadoras”, como el ejército –presente de manera constante en el reino- y la monarquía –de tinte más bien absolutista, que ilustrado-. Hay jerarquización de roles. La sociedad está dividida en estamentos, no en clases sociales. No se aprecia, ni de manera remota, algún rastro de revolución industrial (sin embargo, es la sociedad de la que viene Rudolf Rassendyll, una Gran Bretaña en plena era victoriana). El boato en la coronación del rey también recuerda a ceremonias más barrocas; en el cine, hallamos actos protocolarios parecidos –con el cetro, la corona, el armiño y hasta la espada- en la primera parte de *Iván el terrible* (Sergei Eisenstein, 1944) y en *Capricho imperial* (Joseph von Sternberg, 1934).

Esto incide en teorías defendidas por Doležel: la sociedad ficcional de Ruritania no se correspondería con ninguna realidad social contemporánea a la narrada. Se reafirma el autor en su postura antimimética. La atmósfera es opresiva. Se observa una sociedad excesivamente militarizada, teniendo en cuenta que el peor enemigo de la monarquía legítima se encuentra “en casa”. Es una metáfora del control, de la parálisis, de la falta de libertad que se percibe. Hay un significado social en la falta de libertad, pero también místico. El duelo con sables, sin ir más lejos, recuerda al de los sables láser en *La guerra de las galaxias*, la saga que ya hemos mencionado con anterioridad.

En realidad todos son presos, no sólo el prisionero de Zenda –el rey-; lo es la princesa Flavia, lo son los sirvientes, los cortesanos, etc. La prisión se



convierte en una metáfora más. El futuro Rudolf V saldrá de las mazmorras del castillo, pero también se liberará de otras maneras. Sufrirá una transformación de conciencia debido a un proceso iniciático.

Hay un viejo y caduco reparto de papeles. El ejército y la sociedad militarizada que representa, está encerrada en sí misma. Se mantiene el viejo orden; también el poder y las propiedades que ambicionan y movilizan a Rupert de Hentzau, y en menor medida a Michael el negro, al que le mueven otros sentimientos como el rencor y el odio, de los que ya hemos hablado.

Los hombres persiguen la acción y las mujeres en la película (la princesa Flavia y Madame de Mauban) tienen un papel más pasivo, aunque Antoinette parece revelarse y urde planes; aunque éstos no dejan de ser para atarse al hombre que ama –a Michael-, alguien indigno y carente de valores morales. Por tanto, no hay verdaderos actos de rebeldía, sólo estratagemas ocultas –como debieron hacer las mujeres en el Antiguo Régimen-.

Lo accidental: La irrupción de Rudolf el inglés en la constelación de agentes se produce de manera accidental. Es un encuentro fortuito con el verdadero heredero.

Modelo de simetría: En el mundo narrativo creado por Anthony Hope, en el que adquirir el poder es tan importante, lo es en un determinado nivel. Los gobernados –los súbditos en este caso- no se rebelan ni amotinan. Permanecen subordinados. No hay conato de actividad revolucionaria. No hay necesidad de oprimirles. Por tanto, no hay presión exterior –otros países-, ni interior –los gobernados-, y el riesgo sólo viene del círculo familiar, como en los cuentos: las madrastras, las brujas, etc. La base social del universo ficcional de *El prisionero de Zenda* se correspondería con cualquier país de los confines del imperio austrohúngaro, con algún lugar hipotético en los que el emperador Francisco José I de Habsburgo no llega. Es fácil pensar en una especie de nación balcánica.

#### 4.1.2.6.2.-Interacción y poder

En el mundo multipersonal las intenciones y acciones de un individuo confluyen con la intencionalidad de los coagentes. La acción se vuelve interacción. Los grupos sociales imponen restricciones añadidas a la intencionalidad de la persona. Aparecen muchas interacciones. (Doležel, 1999, pp. 147-148). El autor articula este apartado en: Interacción, interacción motivadora, modos de interacción y acción social.

Interacción: La semántica de la narración es, en el fondo la semántica de la interacción. A fin de construir una teoría de la interacción de los mundos ficcionales, la semántica narrativa tiene que explotar otras fuentes de inspiración, la psicología social, la sociología, la semiótica cultural, etc. Destacamos tres aspectos:

La constelación de agentes: No todas las personas que coexisten en un mundo multipersonal establecen el contacto interactivo, sólo aquellas que forman la constelación de agentes; *esta varía* –explica Doležel- en tamaño, de dos a doce personas (...) El grupo se ordena jerárquicamente: los protagonistas (los agentes principales), los personajes secundarios y los personajes de fondos se distinguen por su diferente grado de participación en la historia (...) en segundo lugar, el grupo se ordena en modelos de composición tales como la simetría, el paralelismo, el contraste, etc. (Doležel, 1999, pp. 148-149)

Las constelaciones varían de tamaño y se ordenan jerárquicamente. En *El prisionero de Zenda* nos encontramos con dos constelaciones unidas y ordenadas en un modelo de composición basado en el paralelismo y el contraste. En la primera la jerarquía es piramidal, va desde el heredero –luego suplantado- al resto de miembros de la corte (Zapt, Fritz y Flavia); la segunda, que constituye la versión perversa de la primera constelación, repite la jerarquía anterior con el duque Michael en la cúspide, aunque en este caso los

agentes secundarios son únicamente dos (Rupert, Antoinette). El resto podría catalogarse como personajes de fondo.

Hay una tercera constelación que se omite: se trata del ámbito ficcional del que viene Rudolf Rassendyll, la Gran Bretaña de la reina Victoria. Muchas de sus referencias aparecen en el relato. De hecho el guión cinematográfico no tiene en cuenta esta parte, que si lo está en la novela de Anthony Hope.

La Interacción y la comunicación: Las historias en los mundos interpersonales están impulsadas tanto por las comunicación entre las personas ficcionales como por su interacción física. “Se entiende la comunicación como una actividad racional: los hablantes respetan las reglas de la conversación tales como el turno (...) Pero esta es una visión muy idealizada de la comunicación (...) la comunicación puede ser impulsiva, irracional, acrática o variada”. (Doležel, 1999, pp. 150,151)

En “El prisionero de Zenda”, de acuerdo con los modos que los personajes llevan a cabo su interacción, ésta es asimétrica. El verdadero heredero trata a su principal ayudante personal, el coronel Zapt con soberbia y desprecio (hay una escena en la que le da una bofetada), aunque iremos viendo como endereza su conducta. El coronel asume el mal trato como parte de su labor. Se entiende que el futuro monarca –de características absolutistas- está en la cima de esa pirámide que mencionábamos en el epígrafe anterior. En la otra constelación –en la de los villanos- sin embargo, se aprecia como Rupert Hentzau no permite que el duque Michael le humille, es más, trata de situarse constantemente por encima de él. El duque se ve obligado a recordarle que está a su servicio y que le debe respeto y obediencia. Existen las diferencias sociales.

En la primera constelación éste será uno de los cambios que acontecerán: Rudolf, el primo del heredero, debido a que no es de clase noble (aunque uno de sus antepasados comunes con el príncipe ruitano si lo era; de ahí el parecido) es que la relación con los ayudantes del futuro monarca será simétrica, por una parte, y biunívoca, por la otra; es decir, fluye en los dos

sentidos. Hay cooperación que se traduce en el papel que representa Rudolf el inglés asesorado por los dos cortesanos, y a su vez, éstos aprenden de las artes tácticas y acrobáticas de aquél, que pone en escena –de manera orgullosa- todo lo aprendido en su país, al que considera mucho más avanzado que Ruritania.

La comunicación no verbal también está muy presente. Las expresiones de los principales agentes parecen máscaras. El duque Michael es el rostro de la maldad, aunque tenga algo de cómic por la constante tensión facial; Rupert es el narcisismo del galán cínico que se mira en los espejos; y Rudolf es el del galán y noble caballero de patricia expresión.

Por último, cabe mencionar que se hallan ejemplos de actos de habla performativos, es decir, son las palabras “las que hacen las cosas”. Así sucede al nombrar con el epíteto “el prisionero de Zenda” al futuro rey, o al apodarar “Michael, el negro”, en su doble acepción: por ser moreno y por sus oscuras intenciones.

#### A) Accidentes interactivos

Según Doležel, existe accidente “cuando la interacción conduce a un estado que ninguno de los agentes involucrados había anticipado como su estado proyectado” (1999, p. 152). Por tanto, si las intenciones de los que interactúan son antagónicas, lo que para uno puede ser un éxito, va a suponer el fracaso del otro.

En *El prisionero de Zenda* el “accidente” es provocado por Michael el negro y su plan urdido para evitar la coronación de su hermano: el vino narcotizador; algo que no estaba previsto en el desarrollo de los hechos; sin embargo, otro nuevo accidente –que estuviera un primo lejano e idéntico al futuro rey por las tierras de Zenda- dará al traste con los planes de Michael. De este modo, vemos como las interacciones nos llevan a estados que la otra parte no había imaginado, y que además supone el fracaso de su trama.

A partir del accidente se crean vínculos con más agentes. Por ejemplo, con Antoinette de Mauban. El primo del futuro rey se ha convertido en su aliado y juntos han proyectado un plan que se verá truncado debido a otro accidente: es el momento en que Rupert de Hentzau accede al cuarto de la dama, según lo previsto, pero un ruido inesperado hará que Michael también entre en la habitación y los dos caballeros se peleen con fatales consecuencias para éste último. Nadie contaba con ello y complica los planes, al menos en un primer momento. En cualquier caso, este nuevo accidente creará más vínculos entre los agentes y demostrará como puede influir en el debilitamiento de la intencionalidad.

## B) La Interacción motivadora

Ya hemos visto en los análisis anteriores que la interacción está motivada por factores mentales (impulsos, emociones, etc.) y ahora nos fijaremos en las relaciones interpersonales y las representaciones sociales.

### 1.-Relaciones Interpersonales o cognitivas:

Estas relaciones juegan un papel decisivo en las decisiones de los agentes. En la historia que nos ocupa, el vínculo emocional que mantiene Michael con su hermano –sólo lo es por parte de padre- y heredero es el detonante de la narración: especialmente la envidia y el deseo de poder. El duque ha estado relegado a un segundo plano desde su infancia, y no se ha criado en el palacio ya que su madre –a diferencia de la de Rudolf- no era de origen noble. Michael reivindica su lugar sin importarle el coste.

Su fuerza motivadora es el rencor. Esta relación emocional le lleva al tipo de acción planificada para usurpar el trono, que ya conocemos.

La ambición hace peligrar la integridad física de su hermano el heredero y la forma de vida de los otros protagonistas, los cortesanos, convirtiéndose en el detonante para que éstos, junto a Rudolf el primo idéntico, actúen. Lo harán con contundencia, aunque siguiendo ciertas normas de perfectos caballeros.

Dado que el punto de vista del autor es inglés, se pone en valor la educación de las instituciones educativas británicas.

## 2.-Las representaciones sociales:

La existencia de grupos da lugar a la conciencia colectiva, y a ciertos códigos culturales. Según Doležel “representaciones sociales” que pertenecen a la psicología social; reúne bajo esta rúbrica “sistemas cognitivos tales como el lenguaje, los arquetipos culturales, creencias raciales, religiosas, ideológicas”. (1999, p. 154).

La ambición de poder da cohesión como motivación al grupo de villanos. Aunque en el caso de Michael es de carácter dogmático, le mueve también el rencor y la envidia, tiene una parte de visceralidad. En el caso de Rupert de Hentzau es más pragmático y cambiará de bando si encuentra mejor postor. No es nada dogmático, si no amoralmente flexible. Esa es la tensión entre la fuerza motivadora del grupo (la ambición de poder) y la autoafirmación motivadora (Michael representa el rencor y el deseo de ocupar el lugar que cree que le pertenece).

## 3.-El poder

“El poder es un medio por el que una persona –el ostentador de poder- controla las intenciones y las acciones de otro, el subordinado” (Doležel, 1999, p. 156). En la narración que nos ocupa, y atendiendo a la fuente, se da el poder físico – las armas que van desde las espadas y puñales, hasta las pistolas, pasando por el encierro en las mazmorras del castillo de Zenda-.

El poder mental, cualidad y fuerza interior de Michael, que pretende doblegar a sus subordinados y que sigan de manera hipnótica sus instrucciones. De ahí, que antes lo comparásemos con la fuerza tenebrosa del personaje de La guerra de las galaxias, Darth Vader. También hay que tener en cuenta su posición social dominante. Desde esa jerarquía puede comprar voluntades y

tentar con riquezas a Rupert. Existe, por tanto, poder coercitivo y poder represivo.

#### 4.-El erotismo

Es uno de los factores motivadores más representativo de los mundos multipersonales. La componente emocional une el eros “con las actividades de dominio, en especial la política” (Doležel, 1999, p.157). En la propuesta cinematográfica que nos ocupa, se explicita el arrebató impulsivo en el caso de Antoinette, que causará grandes perturbaciones en los planes de Michael, y como consecuencia indirecta también en los suyos propios. Hay desesperación en el caso de esta proto mujer fatal, que no está dispuesta a sacrificarse en pro de que su amado Michael consiga ser rey (especialmente por la premisa que habría de darse: unirse en matrimonio con la princesa Flavia).

La actividad erótica, vemos pues, que es una importante forma representativa de la interacción (aunque la idealización en este caso de lo erótico alcanza el amor romántico de Antoinette de Mauban).

#### C) Modos de Interacción

El poder es, posiblemente, el factor motivador más fuerte de la dinámica narrativa. Doležel lo expone así: “La semántica narrativa estudia las estructuras y las variedades del conflicto atendiendo a sus propios intereses”. (1999, p. 162). Existen diferentes criterios de clasificación, por ejemplo, según la naturaleza de los asuntos (la búsqueda de los privilegios al margen de los derechos dinásticos, el control del poder político), y según los medios (la aniquilación del contrincante).

Vemos a continuación el modo interactivo que el impacto del conflicto genera: cuando un agente intenta dominar al otro interfiriendo en sus intenciones; pero el influido no acepta esa imposición de poder. Rudolf y los servidores del futuro rey no transigen con los planes de Michael y surge el conflicto. Las relaciones emocionales como el odio y la creencia en una causa justa propia forman parte

del mantenimiento de esa resistencia frente a la imposición de los planes de Michael. Es un conflicto destructivo, que se convierte en fuente de la dinámica narrativa, y que -a partir del abuso emocional- terminará en violencia física.

Doležel cita a Rapoport y Ogley como autores de una taxonomía la distinción entre las luchas, juegos y debates. En este caso la motivación emocional que domina es la lucha y los antagonistas sienten un odio mutuo. Los juegos y los debates –o conflictos verbales-, sin embargo, están dominados por la motivación cognitiva y gobernados por reglas concretas. A este respecto podría añadirse que “el propósito del juego es ganar, el del debate convencer al oponente” (1999, p. 163). No obstante, no es el caso que nos ocupa.

Doležel expone que “el conflicto es una interacción estructurada que surge en una constelación establecida de agentes bajo presiones motivadoras concretas y siguiendo diferentes etapas” (1999, p. 165). De este modo, en *El prisionero de Zenda*, el conflicto se articula como una secuencia de acciones con tres etapas: 1) El inicio caracterizado por la amenaza (velada, en este caso). Se trata de una conspiración para evitar que el heredero legítimo reine. 2) En la etapa álgida del conflicto, en el caso que estamos analizando se combina el combate –o intercambio de acciones dirigidas a causar daño, concretamente con el tipo del duelo- con la competición, es decir, el avance de tendencias paralelas, acciones y reacciones competitivas. 3) La resolución en este caso será la victoria por parte de uno de los oponentes –en grupo- frente a la derrota del antagonista.

#### D) La acción social

El mundo multipersonal se transforma en un mundo social. En el caso que nos ocupa son pequeños grupos, siguiendo como señalaría Doležel “una coordinación informal”, a diferencia de los grupos grandes que requerirían una “organización formal” (1999, p. 166). En los dos grupos pequeños (se deduce que el guión tiene unas raíces teatrales) la acción colectiva es una función de acciones individuales. Sus modos se corresponden con los definidos para la interacción entre personas.



Doležel habla del impacto de las “coacciones institucionales”, como efectivamente ocurre en este caso. El destino de los protagonistas depende de una fuerza suprapersonal. Como ya hemos anotado en otros apartados anteriores, los mundos ficcionales presentados en la primera parte son entidades extensionales. Es decir, sus componentes, formas y estructuras no están atados a la redacción del texto ficcional en construcción, sino que están sujetos por la paráfrasis, o sea, por la traducción de la textura original en representaciones extensionales. “Al aplicar la paráfrasis se aplica un metalenguaje extensional”. (1999, p. 202)

#### 4.1.2.6.3.-Funciones intensionales

##### 4.1.2.6.3.1.- Extensión e Intensión

Siguiendo a Doležel analizamos ahora los mundos ficcionales desde el punto de vista de las funciones intensionales, es decir el contenido informativo de la expresión, y dejamos atrás las funciones extensionales, cuyos componentes, formas y estructuras no están atados a la redacción del texto ficcional. El autor construye los mundos ficcionales y el lector los reconstruye a través de la redacción del texto, es decir como formaciones intensionales. (1999, pp. 201, 203). Son fenómenos intensionales “las figuras y los recursos poéticos, el significado de rimas y formas de sonido, los anagramas y otros significados ocultos, la “poesía de la gramática”, la “semántica del gesto”, los modos narrativos, el discurso representado, etc. (1999, p. 201). De manera muy resumida podríamos decir que durante la primera parte hemos analizado la semántica extensional de los mundos ficcionales, es decir, la referencia. Ahora vamos a ocuparnos de la función intensional, por tanto, del sentido que posee.

##### 4.1.2.6.3.2.- La función Intensional

La función intensional puede ser vista como una regularidad del texto que afecta a la estructuración del mundo ficcional. En el caso de *El prisionero de Zenda* vamos a ver el resultado de aplicar la función del nombramiento, o sea, de la forma de nombrar a las personas ficcionales. La intensión oculta respecto a esas denominaciones se articula en torno a lo siguiente:

1.-Los nombres propios con intensión respecto a la etimología:

- Rudolf, el nombre de los dos primos, puede aludir al heredero de la Casa Habsburgo, Rodolfo -hijo del emperador Francisco José I y su esposa Elisabeth, más conocida por Sissi- debido a la contemporaneidad de su misteriosa muerte en 1889 en el pabellón de caza imperial de Mayerling, cerca de Viena. El libro data de sólo cinco años después: 1894. También podría hacer referencia, sin excluir lo anterior, a otro Rodolfo excepcional –envuelto en leyendas-, y también perteneciente a la Casa de Habsburgo: Rodolfo II, que fue rey de Hungría y Bohemia, archiduque de Austria y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico hasta 1612. Su corte de Praga reunió a alquimistas, astrólogos, inventores y constructores de autómatas. Este monarca ya sirvió de inspiración para Calderón de la Barca y su rey Basilio de *La vida es sueño*, y para William Shakespeare y el suyo, Pandosto, rey de Bohemia en *Cuento de Invierno*.
- Rassendyll: Apellido cuyos fonemas evocan a Radziwill –a Bárbara Radziwill (1520-1551)- heredera del Gran duque lituano, y gracias a su matrimonio con Segismundo II Augusto, también reina de Polonia. Es evidente la relación del nombre del monarca polaco con el príncipe Segismundo, hijo del rey Basilio ideado por Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.
- Sapt: El apellido del coronel también evoca (fonéticamente) a Zapata; lo que ocurre es que cuando se publica la novela de Anthony Hope, el coronel Emiliano Zapata tiene alrededor de quince años y no es

conocido aún internacionalmente; hubo sin embargo, otro Zapata mexicano y militar que se dio a conocer en 1840 con la batalla de Río Grande.

## 2.-Descripciones y apodos, que conllevan alguna función intensional.

- Michael el negro: además de la referencia al cabello –en contraste con el color rojizo del cabello del heredero Rudolf –en la novela, no en las películas-, se refiere a la personalidad oscura del Duque de Strelsau.
- El “prisionero” de Zenda: modo descriptivo y metafórico de referirse al heredero de Ruritania encerrado en la fortaleza de Zenda. Así evita el autor denominarle rey (aún no lo es) o heredero (pretende serlo Michael).
- Existe regularidad respecto a la denominación de las personas: el empleo del “de” aristocrático: Rupert de Hentzau, Antoinette de Mauban, Fritz de Tarlenheim.

3.- La constelación de nombres quedaría dividida en dos subconjuntos: El conjunto palaciego –cuando se encuentran en el palacio en la capital, Strelsau y en el pabellón real de caza en Zenda-, y el exterior –la corte alternativa en torno al duque de Strelsau –también localizada en dos lugares: el castillo de Zenda y el palacio ducal en Strelsau-.

De este modo, la función intensional “transfiere” del texto ficcional al mundo ficcional una estructuración concreta: se obtienen dominios diferentes entre los personajes. (1999, pp. 203, 204). Podría hablarse, de un dominio de la corte real sobre la ducal.

Hemos visto como opera la función intensional del nombramiento en el texto. Si la denominación hubiese seguido otra regularidad, la estructuración intensional hubiera sido diferente. En conclusión, “la dependencia de la estructura del mundo de la forma de la textura es la esencia de la noción de intensión” (1999, 205, 206).

Es posible estructurar el mundo ficcional intensionalmente de muchas maneras, y *El prisionero de Zenda* responde a la siguiente articulación concéntrica de los dos conjuntos:

1.-En el centro y de manera simétrica, los primos protagonistas Rudolf (o Rodolfo).

2.-Alrededor, en el anillo concéntrico, Michael el negro, con su descripción precisa y con la del apodo.

3.-El resto de personajes –los ya citados con apellidos aristocráticos- y el Coronel Sapt.

La macrosemántica ficcional sigue la reconstrucción de los lectores: primero se da la estructura intensional a través del texto y después se transforma esa textura en representaciones extensionales. Reconstruye la estructuración del mundo extensional. Proseguimos con el proyecto de la macrosemántica intensional de la ficción, investigando esta vez la función de autenticación que determina lo que existe en el mundo ficcional.

#### 4.1.2.6.3.3.- Función de Autenticación

El poder del texto para conceder existencia ficcional, podría explicarse por el procedimiento de autenticación, y formalmente expresarse mediante la función intensional de la autenticación. Es necesario para ello formular dos cuestiones: qué rasgos globales del texto regulan la función de autenticación, y cómo afectan a la existencia ficcional. Indagar en sus respuestas, que es lo que vamos a hacer a continuación, nos conducirá al centro de la empresa literaria de crear ficciones.

1.-La construcción de mundos como fuerza performativa

Se refiere a que los textos ficcionales (las entidades ficcionales deben su existencia a este tipo constructor de mundos) son actos de habla performativos, es decir, pueden llevar a cabo la función de autenticación porque están exentos de la evaluación de la verdad. Para ver las condiciones de éxito del performativo, una de las condiciones necesarias es la llamada “autoridad del hablante”. El factor básico es, teniendo en cuenta la fuente dual de la textura narrativa -el narrador y la persona o las personas ficcionales-, la pluralidad de discursos.

La fuerza performativa <sup>21</sup> está asociada a la subjetividad que se sustrae a la lógica y a la objetividad universal. En *El prisionero de Zenda*, se cuestiona la presencia del narrador omnisciente capaz de dominar la supuesta realidad. En la novela de Anthony Hope se trata de la vivencia subjetiva del primo británico encarnado en un cuerpo idéntico al del rey. Alto valor imaginario a través del cual se filtran los actos (“lo performativo”). Se apelan a libertades poéticas como, recordemos, *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen,<sup>22</sup> donde los personajes salían y entraban en la pantalla –uno de ellos en su doble concepción de personaje y del actor que interpretaba ese papel-. En *El prisionero de Zenda* se da ciertamente el caso del doble, aunque a diferencia de la película de Allen, no escapa del control del narrador. Ese es precisamente parte del encanto de la historia: su intento de fuerza performativa, el personaje del primo británico parece autónomo y capaz de desafiar la autoridad del sujeto omnisciente, pero en realidad está bajo control.

Nos plantea una realidad creada a partir de la acción del texto -la palabra y la imagen cinematográfica-, en un enunciado dinámico –en el éxito o fracaso de las acciones-, más que en la verdad o falsedad de sus argumentos. Existir ficcionalmente significa hacerlo en modos, rangos y grados distintos. La semántica de la ficcionalidad se aleja de la doctrina mimética. No sólo es posible explicar las entidades ficcionales cuyo modelo de existencia es análogo

---

<sup>21</sup> Disponibles en: <http://viavisual.blogspot.com.es/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>

<sup>22</sup> *La rosa púrpura de El Cairo*, 1985 (Woody Allen, Orion Producciones)

al de las entidades reales, sino también las otras, muchas y diversas, que difieren. (Doležel: 1999, p. 212)

## 2.- La autentificación diádica

La textura narrativa más común combina dos tipos de discurso: el del narrador anónimo y el estilo directo de los personajes. Doležel da un paso más en el proceso de autentificación y pone como ejemplo instructivo de textura diádica el capítulo del Quijote dedicado a los molinos. Y se plantea: “Qué existe en el mundo ficcional de Don Quijote, molinos o gigantes? Nuestra respuesta es (...) los molinos. La decisión se basa en el carácter de la textura constructora: los molinos de viento los introduce el discurso del narrador, los gigantes la persona ficcional” (1999, p. 215). Por tanto, la “narración autorizada” es la fuente primordial de los hechos ficcionales.

Podría decirse que: *los hechos ficcionales contruidos por la narración autorizada constituyen el dominio real, los posibles no autentificados presentes en el discurso del personaje, el dominio virtual del mundo ficcional.* (1999, pp. 215-216)

Existe cierta oposición entre el discurso del narrador y el de los personajes. El narrador relata la historia de los primos, mientras, los habitantes de Ruritania, y los cortesanos los confunden por sus parecidos. Como ocurre, hasta cierto punto, en *El Quijote* –aunque son molinos, el protagonista ve gigantes-. Se da un caso de metalepsis.

Una regla general define el carácter de la función de autentificación diádica: las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo de tercera persona se autentifican en *ipso* como hechos ficcionales, mientras que no lo son aquellas presentadas por el discurso de las personas ficcionales. La autoridad de la autentificación de la narración tiene su base en la convención. La anulación de los rasgos típicos del discurso natural sería una condición previa a que funcionase la fuerza performativa.

Asimismo, Doležel proporciona una fórmula elaborada por Martínez-Bonati, que aplicamos a nuestro texto narrativo: serían verdaderas las afirmaciones de los personajes que concuerdan con las del narrador omnisciente de las dos versiones cinematográficas de *El prisionero de Zenda*; por tanto, sería verdadera –por coincidente– la del personaje del primo Rudolf británico, que es de la misma nacionalidad que el autor Anthony Hope y comparte punto de vista con él. A su vez, las afirmaciones que se desvían de la del narrador –la de los habitantes de Ruritania que confunden la realidad por el gran parecido entre los dos primos, algo que desconocen–, son falsas, aunque podrían ser válidas en un mundo virtual. Salvo un reducido grupo, nadie más sabe acerca de esa duplicidad. Aquí surge el tema de “el doble” en la literatura y en las artes plásticas, un aspecto al que dedicaremos más espacio en el apartado dedicado a la intertextualidad.

Llegados a esta parte de la autenticación diádica habría que plantear lo siguiente: ¿Coincide el autor con el punto de vista de Rudolf Rassendyll?. Éste último parece ignorar –al menos al principio– que su primo ruritánico es idéntico a él, casi un gemelo. Pero si no lo ignora, entonces no coinciden y el narrador sería omnisciente. El protagonista, en ese caso se enteraría a la vez que los espectadores, y que el resto de personajes de palacio (los ayudantes y sirvientes).

A pesar de lo anterior, Doležel matiza y amplía la teoría de Martínez-Bonati en el sentido de que “no es la concordancia con las afirmaciones del narrador sino más bien la correspondencia con los hechos ficcionales”; esto es porque los personajes ficcionales pueden tener o no razón únicamente sobre los hechos de su mundo ficcional. Y esto le lleva a interrogarse acerca de si las personas ficcionales (en la función diádica) poseen algún grado de autoridad de autenticación. La respuesta es afirmativa, pero el autor plantea “tres condiciones necesarias: la primera, el hablante ha de ser fiable; segunda, tiene que existir un consenso entre las personas del mundo en relación con la entidad en cuestión; tercera, el elemento virtual nunca debe dejar de estar autenticado en la narración autorizada” (Doležel: 1999, 217).

En nuestro análisis podría cumplirse tal vez la primera de las condiciones -la fiabilidad-, especialmente por parte del narrador, pero no se cumple la segunda, ya que no hay un consenso total por parte de los personajes respecto a su opinión, y tampoco se cumple la tercera, el elemento virtual no está autenticado en la narración autorizada –existe un dominio privado basado en las ilusiones y errores de algunos personajes ficcionales. Por tanto, el elemento virtual no se convierte en un hecho ficcional.

Recordamos que los hechos ficcionales contruidos por la narración autorizada constituyen el dominio real; los posibles no autenticados presentes en el discurso del personaje, el dominio virtual del mundo ficcional.

### 3.-La autenticación graduada

Esta función es clave para entender la naturaleza intensional de la existencia ficcional. El autor habla acerca de que la función “asigna diferentes calificaciones (grados) de autenticidad a las entidades ficcionales, distribuidas a lo largo de una escala entre “lo plenamente auténtico” y “lo no auténtico” (...) proporciona a los componentes del mundo diferentes rangos o modos de existencia ficcional” (Doležel, 1999, p. 219).

En *El prisionero de Zenda* se percibe una tendencia subjetiva en la textura narrativa. El punto de vista del narrador coincide con la del protagonista (la misma visión crítica con respecto a un país como Ruritania. Viaja con él como si de una experiencia iniciática se tratara). Es parecida a aquella afirmación de Gustave Flaubert relativa a su identificación con Madame Bovary: “Emma c’est moi”. Rudolf sale “bien parado”, igual que la princesa Flavia –si bien aparece idealizada-; algo menos beneficiado en cuanto a la citada tendencia subjetiva se muestra -por inflexible- al Coronel Sapt, y -por temeroso- a Fritz. Michael, el duque de Strelsau aparece como un villano caricaturizado (salvo para el personaje de Antoinette de Mauban que tiene una visión de él idealizada); Rupert sería un patético arrogante, y el heredero de la corona, el futuro Rudolf V, un ser débil y borracho. En tanto en cuanto el país no existe en el plano real, no se pueden contrastar los personajes y los hechos con individuos y



acontecimientos históricos. En el mundo ficcional sería válido, pero esa actitud se introduce en el mundo virtual. Por todo ello no podemos darle ningún grado de autenticidad.

Doležel ejemplariza este apartado con el caso de la novela de Nigel Williams “Star Turn”, y afirma que el autor construye “una historia (las dos guerras mundiales, etc.) y personalidades históricas (Proust, Virginia Wolf, Freud, Churchill, Goebbels, etc.) diferentes de los hechos históricos comúnmente conocidos. Estas transformaciones crean una historia ficcional absurda, carnavalesca y políticamente agresiva” (1999, p. 226). En este caso además puede averiguarse que cosas sucedieron realmente. Se pueden contrastar.

#### 4.-Subversiones de la autenticación

En este punto trato de llegar al desenlace de la construcción de un “mundo imposible” como hipótesis previa a la conclusión. En nuestro análisis la fuerza de la autenticación de la textura es nula, los hechos posibles no pueden, por tanto, convertirse en ficcionales.

Nos hallamos en este punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que “lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible. El concepto de mundos (lógicamente) imposibles ha aflorado aquí”. (Doležel: 1999, 229) Consideraremos que la construcción de los mundos imposibles es parte de una anomalía: el mal uso de la autenticación; por ejemplo, a través de la anulación de su fuerza.

##### 4.1.-Narraciones auto-anulantes

Relativicemos la fuerza de la autenticación. Doležel sostiene que en el “juego del lenguaje (...) la violación de las normas y de las convenciones no es un proceso destructivo, sino productivo, un descubrimiento de nuevas maneras de producir significados” (1999, p. 230). La auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autenticación. El autor escoge dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autenticación

puesto que no se realiza “seriamente”. (1999, p. 230). Se refiere a la ironía y a la metaficción.

#### a) La Ironía

Se refiere a la invalidación irónica de los procedimientos convencionales de autenticación y a la incapacidad para comprender como los autores pueden inventarse determinadas tramas (un juego de narración)

A pesar de que Doležel se centra en un tipo de narración (skaz) al hablar de la ironía, en este caso lo extrapolaremos a nuestro análisis. El autor afirma que la ironía mina la fuerza de autenticación (narrativa), ya que se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autenticación. Cita como ejemplo “La nariz” (es un skaz) de N.V. Gogol donde dice “es especialmente palpable la invalidación irónica de los procedimientos convencionales de autenticación (...) es un juego agradable de existencia es, literalmente, una pregunta” (Doležel, 1999, p. 231).

En *El prisionero de Zenda* hallamos una suma de ironías (que ya hemos anotado en otro epígrafe: en el de la retórica fílmica. Constituye una parodia de la realidad a partir de la caricatura de los personajes, del juego de dobles, etc. Con lo que se confirma su nula autenticación. Por eso, vamos hacia la demostración de que puede ser un mundo posible, puesto que sabemos que es una parodia del mundo real. ¿Podría ser un “mundo imposible”? Lo comprobaremos a continuación.

#### b) Metaficción

También conocida como “narración auto-reveladora”. Aquí el acto de autenticación se anula al ser “puesto al descubierto”. Sus procedimientos se exponen abiertamente. Como explica Doležel, “es el ejemplo más claro del poder (...) para generar nuevos sentidos a través de la burla de sus cimientos ocultos y convencionales” (1999, p. 232).

En las dos versiones cinematográficas del film se pone al descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica -de una sociedad militar y decimonónica-, la metalepsis –como el ejemplo que ya citamos en otro apartado referente al caso de la “mascarada” que llevan a cabo dentro del plano de la diégesis, y que se corresponde con la metadiégesis-, y la intertextualidad. En relación con este último punto, hay que apuntar la influencia de otros textos ficcionales dando lugar a algunos ejemplos de metaficción.

En relación con la intertextualidad reparamos en los antecedentes en la literatura y las artes plásticas sobre “el doble”, que subyacen en *El prisionero de Zenda*. En la Roma del siglo III antes de Cristo, las comedias de Plauto como *Anfitrión* y *Los mellizos*; en los relatos míticos como el de Narciso, que se enamoró de su propio reflejo en el agua, el de Jano, el dios de las dos caras, el de los gemelos de Tebas, Anfión y Zeto, y el de los romanos Rómulo y Remo; en la religión católica hallamos a los santos Cosme y Damián. En la astrología la constelación Géminis, las estrellas más brillantes están representadas por los gemelos Cástor y Pólux, los dioscuros.



Figura 42.

Castor y Polux

1913, fotografía de la Embajada de Alemania en San Petersburgo, Rusia

Precisamente Cástor y Pólux son los protagonistas de la ópera barroca del mismo título del compositor francés Jean Philippe Rameau y libreto de Pierre-Joseph Bernard, estrenada en París en 1737. En la ópera de Mozart, especialmente en aquellas obras en las que contó con libreto de Lorenzo Da Ponte también aparece el juego de los dobles, como por ejemplo en *Don Giovanni* (1787) y el juego de identidades de su protagonista con su criado Leporello, y en *Las bodas de Fígaro* (1786) la Condesa de Almaviva, Susanna y Cherubino mediante disfraces provocan una confusión de personalidades.

En literatura, y seguimos con la intertextualidad, Óscar Wilde publicó muy poco antes que Anthony Hope, *El fantasma de Canterville* (por entregas en 1887, y en libro 1891). Los personajes poseen un claro valor simbólico; entre ellos están los gemelos. En *El retrato de Dorian Gray* (cuya edición definitiva también se publicó en 1891) de nuevo está presente el doble, pero más en la línea fáustica, en el reverso tenebroso, en el doble malvado, más en consonancia con la teoría del “doppelgänger”, presente en algunas obras de E.T.A. Hoffmann, como *Los elixires del diablo* (1815), en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, en el cuento *La sombra* (1847) de Hans Christian Andersen, en el relato de Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1839 en revista, 1840 en libro) –aunque esta vez el doble no encarna la parte siniestra, sino la voz de su conciencia-, y para terminar con las obras literarias del siglo XIX en torno al doble, citaremos a Fiodor Dostoievski y su obra *El Doble* (1846).



Figura 43.

Cuadro de los hermanos gemelos Oyens, Los jugadores de cartas, 1876

De: <http://eldibujante.com/?p=9272>



Figura 44..

Cuadro de Dante Gabriel Rossetti, *How They Met Themselves*, 1864

De: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s118.r-2.rap.html>



Figura 45.

Las hermanas Cholmondeley

Cuadro anónimo escuela británica, siglo XVIII

Doležel concluye este epígrafe con que las narraciones auto-anulantes “simulan la textura narrativa, pero no pueden conceder la existencia ficcional (...) subvierten los propios cimientos de la creación de ficciones y crean ficciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia

ficcional”. (1999, p. 233). No se logra la existencia ficcional ya que se anula la fuerza de la autenticación del texto.

#### 4.2.-Mundos imposibles

Contradicciones por las que no se puede construir un mundo ficcional. Invalidación de la fuerza de la autenticación puede estar también ocasionado por las contradicciones el mundo ficcional, principalmente por el tema del “doble”, y por el mundo, que reaparece como un hecho ficcional literario.1) intertextualidad. 2) los dobles. Como una representación teatral, “mascarada”. No sólo es que se parezcan los dos primos, es todo el artefacto ficcional, la mascarada que organizan. Hay una puesta en escena, una representación, una pantomima. De hecho, Rupert de Hentzau se dirige al británico Rudolf como “el actor”. En la película *Ser o no ser* (E. Lubitsch, 1942) hallamos este artificio en la propia representación de los actores: Joseph Tura que imita a Ehrhardt, y un actor de reparto al Fuhrer. Es teatro dentro del teatro. La estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles. Emerge un mundo imposible.

Otro tipo de contradicción (aparte de los dobles, ahora las metalepsis). “Las entidades son de órdenes ontológicos diferentes; la metalepsis los reúne al borrar las fronteras ontológicas”. Doležel se refiere a Genette (1999, p. 234). Es un texto diseñado para producir equívocos entre los protagonistas.

Si inspeccionamos la categoría de las entidades en los mundos imposibles, encontramos que se parecen a los inexistentes. La escritura de los mundos imposibles es, semánticamente, un paso atrás en la creación de ficciones; invalida la transformación de los posibles inexistentes en entidades ficcionales, cancelando de esta manera el proyecto entero de la creación de mundos. Sin embargo, gracias a la literatura se plantea un reto a la imaginación al diseñar mundos imposibles.

Esas transgresiones de la lógica y de las convenciones dan lugar a un mundo ficcional imposible creado por la narración autoreveladora. Llegados a este

punto nos planteamos, ¿Los mundos ficcionales de la metaficción son necesariamente imposibles?. La respuesta es afirmativa, ya que “el proyecto de la metaficción es crear mundos imposibles (...) la metaficción es un caso de metalepsis”. (Doležel, 1999, p. 237).

Las personas ficcionales que parecen ser el rasgo constitutivo de la metaficción quedan reconstruidas como dobles ficcionales. El lector parece introducirse al mundo ficcional a través de los espejos, como los reyes en Las Meninas, de Velázquez, o el matrimonio Arnolfini, en el cuadro de igual título de Van Eyck.

La intertextualidad. Son conexiones entre los mundos ficcionales. Lazos que unen obras. En el apartado literario de la influencia. El material textual existente se integra en los textos sucesores. Intertextualidad implícita, rastros semánticos de intertextos ocultos (diferencia: intertextualidad es bidireccional, textos cronológicamente anteriores, pero también posteriores, gracias a la mutua iluminación semántica; “la influencia es solo unidireccional: irradiación de los textos cronológicamente precedentes en los textos siguientes)” (1999, p. 283). Esta intertextualidad es un componente del significado intensional del texto.

Aunque el mundo ficcional es más fácil de recordar que la textura que lo produjo; la intertextualidad intensional que es implícita -mientras que la sucesión de los mundos ficcionales es explícita-. Por ejemplo, el destino de Madame Bovary. Es un mundo ficcional explícito, extensional. El modo y el estilo narrativo de Madame Bovary sería intertextualidad intensional.

Doležel afirma *que a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico*. En el hecho ficcional que nos ocupa encontramos contradicciones de muchos tipos. Ruritania y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”.

#### 4.1.2.6.4.-Resultados

He sometido el texto narrativo a las dos funciones: extensional –en primer lugar- e intencional –a continuación-. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos hemos adentrado en las funciones intencionales. A su vez, nos hemos fijado en la función de autenticación –que determina lo que existe en el mundo ficcional-.

Después del análisis de investigación el resultado es que nuestro mundo ficcional es un “mundo imposible”. Su fórmula nos la ofrece la Heterocòsmica.

Parodia (suma de ironías) + Metaficción + Metalepsis = Mundo imposible

Ha aflorado, por tanto, el concepto de mundos (lógicamente) imposibles. Seguidamente, la auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autenticación. El autor escoge dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autenticación: la ironía y la metaficción. La ironía mina la fuerza de autenticación (narrativa), ya que se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autenticación. *El prisionero de Zenda* es una parodia de la realidad. En las dos versiones de la historia que venimos analizando se pone al descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica, la metalepsis y la intertextualidad.

Concluimos este epígrafe con otra conclusión: las narraciones auto-anulantes simulan la textura narrativa, pero no pueden conceder la existencia ficcional, ya que subvierten los propios cimientos de la creación de ficciones y crean ficciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia ficcional.

Por tanto, Ruritania y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”.



¿Un mundo imposible? Ruritania tiene validez por sí misma como mundo ficcional autónomo. En la ficción la idea de los mundos posibles: “cualquier mundo y cualquier entidad en el mundo podría ser o podría haber sido diferente de lo que es. Se puede sustituir cualquier mundo ficcional por otro alternativo”. (Doležel, 1999, pp. 310,311).

En el reino de la ficción “no existe lo que se llama falsificación”. La reescritura, por ejemplo, no invalida o erradica el protomundo canónico. Sin llegar a tanto – como en el caso de Gulliver y sus viajes a “exòticos” lugares-, en la constelación de agentes de El prisionero de Zenda, parecen mezclarse personas de diferentes esferas ontológicas. (por ejemplo, ciudadanos de Ruritania vs ciudadanos de Gran Bretaña; pertenecen a un país de ficción en el primer caso, y a otro real en el segundo, aunque en ambos casos los personajes son ficticios).

En consecuencia el mundo ficcional parece imposible –según nuestra la definición de imposible que atribuye la Heterocósmica-, ya que el criterio fundamental era que (Doležel, 1999, p. 313): “son imposibles aquellos que contienen o implican estados contradictorios”.

### 4.2.- Modelo B. Arquetipo *Freedonia*

#### 4.2.1.-Características del modelo.

*Sopa de ganso* reúne características de varios géneros cinematográficos: el musical, la comedia, el histórico -aunque en un orden utópico cínico-. La influencia de un género musical ligero –como la opereta vienesa- es innegable; en otro apartado recogeremos con más detalle esa fuente lírica de la que ha bebido. *Freedonia* –como la *Marshovia* de *La viuda alegre* y la *Syldavia* de Tintín- se corresponde con una Viena idealizada.

Es el espíritu de la época. Arthur Schnitzler, tomado como cronista de esa sociedad y de ese momento, aporta claves y rasgos al respecto. Algunos de ellos, extraídos del estudio de Miguel Ángel Vega (1996) sobre sus obras recopiladas en *La ronda, Anatol. Ensayos y aforismos*, los tomaremos en consideración:

- Alto nivel y calidad de vida. La cultura se encontraba en su máximo nivel, nunca antes se había situado en una cota más alta. Con dosis de frivolidad, como los carnavales por ejemplo, con gran seguimiento. Cierta dulzura de vivir (sin llegar al desenfreno del cabaret de los alemanes de Weimar, que tan bien expresaría Stefan Zweig). El baile, como en *La Ronda*, de Schnitzler, se concebía como una danza rápida con cambio de pareja. Una metáfora de las parejas, cuyos miembros se encontraban al mismo nivel.
- Tipo de personajes: por actitud espiritual o cultural responden a un tipo “finisecular” de hombre y de mujer. El motor es el placer, el hedonismo. Por el contrario, falta orden metafísico. Se da cierta

“desdivinizaciòn” o carencia de sentido de trascendencia. “Se les puede encontrar de viaje, en el café, en el casino, de picnic, en el lecho”. (1996, p. 33) Stefan Zweig no parece atisbar la catástrofe al comienzo, cosa que Schnitzler, en cierta manera, si.

- Los ciudadanos se rigen por el “Lust prinzip”, es decir, la huida del dolor y la persecución de la experiencia positivamente placentera. Excitación y placer.
- Pero “tanto la búsqueda del placer como la huida del dolor cuestan dinero. Por eso, el dinero ocupa la cúspide en la escala de valores (es decir, el puesto vacante dejado por el Dios fenecido cuya partida de defunción habría expedido Nietzsche). Es un ambiente sin horizontes, volcado a lo concreto, el dinero se instala en el trono de la cultura y se transforma en el símbolo y sujeto de lo presente y de la historia. (1996, p.35)
- “En todas esas situaciones –según Miguel Angel Vega, prologuista de la obra de Schnitzler (1996, p. 36) - el finisecular se muestra marcado por el nerviosismo, la neurosis y la cultura del nervio – producto de la cultura industrial, de lo que Musil llamaba la “americanizaciòn”, es decir, el ritmo social, político, cultural y económico de vértigo que se introduce a mediados del siglo XIX. Capitalismo, alienación y nerviosismo conduce a un estado patológico.
- El entusiasmo por la belleza, la pasión estética, es por otra parte, tónica espiritual de una sociedad opulenta que debe llenar de alguna manera un tiempo vacío y que rechaza la reflexión y promueve una espontaneidad dinámica. “Das wiener Leben”, es decir “la vida vienesa”: conciertos, aventuras amorosas, charlas, bailes, etc. (1996, pp. 39 y 54)

- Cuando este animal aristocrático, refinado, pulcro, sentimental y utópico siente la llamada del placer, desmontará todo el “tinglado” de prejuicios sociales y abandonará el “coto”.
- Se trata de una especie de egoísmo, que al faltarle la visión del “más allá”, pierde el altruismo. De ahí deriva esa melancolía alegre, esa ligereza depresiva que, según el temperamento y la culturización del instinto, deriva en manía, reflexión, neurosis o suicidio.

Esta enumeración de características del modelo, a partir de un cronista como Arthur Schnitzler, nos ha llevado a un análisis de las profundidades anímicas, que tienen su expresión más brillante en una de sus obras: *La ronda*. Un ciclo de escenas dramáticas, breves y rápidas, concebidas como un corro tradicional. La vida como la danza.

#### 4.2.2.- Película *Sopa de ganso*.

##### 4.2.2.1.- Poética fílmica. Discurso narrativo

Detallamos seguidamente el discurso narrativo: la historia, el espacio, el tiempo y los personajes. A continuación el discurso audiovisual, y para finalizar este apartado, la estética fílmica.

##### 4.2.2.1.1.-La historia

Freedonia es el país protagonista de la película de *Sopa de ganso*. (Leo McCarey, 1933). Los guionistas principales fueron los norteamericanos Bert Kalmar y Harry Ruby. Un tándem de autores de canciones y números musicales. Ambos compusieron para los Hnos Marx los números musicales de *Animal Crackers* (1928) y su versión de cine; las canciones de *Horse Feathers* (1932) y *Sopa de Ganso* (1933). En 1950 el musical *Three Little Words* (1950) MGM, protagonizada por Fred Astaire. Los diálogos adicionales son de Arthur Sheekman y Nat Perrin. La película es una narración (secuencial) a base de gags, inspirada en el vaudeville.



Figura 46.

Los guionistas Harry Ruby y Bert Kalmar  
De: <http://www.songwritershalloffame.org/songs/detailed/C308>



Figura 47.

Secuencia de *Animal Crackers* ó El conflicto de los Marx  
1928, Victor Heerman, Paramount

Las naciones en *Sopa de Ganso* son Freedonia y Sylvania –Embajador Trentino de Sylvania es Louis Calhern-. De 1929 es la comedia musical dirigida por Ernst Lubitsch *El desfile del amor* (*The Love Parade*). Es además su primer largometraje sonoro. También se desarrolla en el reino de Sylvania<sup>23</sup>. Su princesa –Louise (Jeanette MacDonald) desea enamorarse y no lo consigue hasta que conoce a su emisario en París (Maurice Chevalier). El guión fue escrito por Guy Bolton y Ernest Vajda en 1903, que se basaron en la obra teatral *The Prince Consort*, de Jules Chancel y Leon Xanrof, que dos años después sería adaptado al teatro en Broadway por William Boosey y Cosmo Gordon Lennox. El musical fue producido por la Paramount, como *Sopa de Ganso*.

La obra teatral de Chancel y Xanrof, de 1903 se situaba en Corconia. Se trataba de una comedia en tres actos. En la corte de Corconia gobernaba la regente Xénofa y después los jóvenes reyes Cyril y Sonia.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> No se trata de la misma Sylvania. Disponible en: <http://allthetropes.wikia.com/wiki/Ruritania>.

<sup>24</sup> Periódico Brooklyn Life (11 de marzo de 1905), p. 34. Disponible en: <http://bklyn.newspapers.com/image/83143621/>. "The Prince Consort," which had its premiere at the New Amsterdam on Monday night, is to be found one of those plays best described as

A su vez, en esta obra se percibe el espíritu de Jacques Offenbach y su obra *La gran duquesa de Gérolstein*, una ópera bufa –también podría denominarse como opereta-. Se estrenó el 12 de abril de 1867 y se situaba en 1720, en el Principado de Gérolstein. La música era de Offenbach y el libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy. La historia era una crítica satírica al militarismo irreflexivo apenas unos años antes de la guerra franco-prusiana. Sería prohibida por las autoridades, no obstante. La protagonista es una joven y tiránica gran duquesa acostumbrada a “salirse con la suya”. En la línea de la protagonista de *La viuda alegre*, o –en menor medida, a pesar de ser una mujer fuerte, viuda y millonaria- de *Sopa de ganso*.



Figuras 48 y 49.  
El país de Sylvania  
*The Love Parade*, 1929 (E. Lubitsch, Paramount)

Cabe destacar que la guardia real recuerda a la de *Sopa de Ganso*. Por otra parte la pareja protagonista es la misma que en *La viuda alegre*.<sup>25</sup>

---

pretty. Adapted from the French of Xanrof and Chancel by William Boosey and Cosmo Gordon Lennox it has to do with the marriage of Queen Sonia of Corconia and Prince Cyril of Ingra (...)"

<sup>25</sup> Disponible: <http://criterioncast.com/news/a-journey-through-the-eclipse-series-ernst-lubitschs-the-love-parade>



Figuras 50 y 51.  
El país de Sylvania  
*The Love Parade*, 1929 (E. Lubitsch, Paramount)

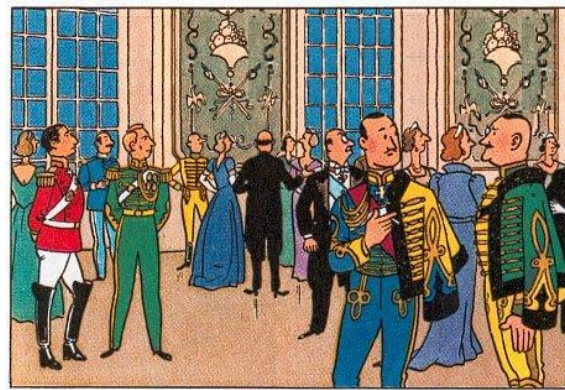


Figura 52  
La corte de Sylvania  
*The Love Parade*, 1929 (E. Lubitsch, Paramount)  
Cartel disponible en [http://dfordoom-movieramblings.blogspot.com.es/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://dfordoom-movieramblings.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html)

Figura 53.  
La corte de Syldavia  
El Cetro de Ottokar, Hergé (cómic de Tintín, 1947)

Volviendo a *Sopa de ganso*, no podemos pasar por alto que se realizó muy poco después del Crack del 29; un momento en el que la población estaba descreída con las instituciones como la banca, la administración, etc. Es el momento de los populistas –con dosis de surrealismo además-. Es el momento de Rufus T. Firefly (Groucho Marx), un curioso personaje que llega a ser Presidente de Freedonia de manera impuesta por la viuda millonaria Gloria Teasedale (Margaret Dumont, actriz habitual de las películas de los Marx).

De nuevo, como ya hemos visto en *La viuda alegre*, se repite el rol de millonaria poderosa que rige los designios del país, o al menos lo intenta. De manera crítica –e hilarante- vemos como se puede llevar a un país a la guerra.



Se pone en marcha un sistema de espionaje –que también será de contraespionaje, dependiendo de qué comida ofrecida por el aliado es mejor-. Los agentes encargados de esta misión serán Chicolini y Pinky (Chico y Harpo Marx). A pesar del trasiego de documentos y juicios por traición Freedonia y Sylvania irán a la guerra. Otra cuestión es saber qué nación resulta vencedora, ya que las estratagemas finales parecen más bien batallas de “tomatina de Buñol”, ya que tan cerca nos pilla este evento festivo, y tan ilustrativo resulta.



Figura 54.  
Fotograma promocional con los Hermanos Marx  
Sopa de Ganso, 1933 (Leo McCarey, Paramount)



Figura 55.  
Momento de la batalla  
Sopa de Ganso, 1933 (Leo McCarey, Paramount)

#### 4.2.2.1.2.- El espacio

Freedonia, en la versión española, se ha traducido por Libertonía, pero hemos tomado el nombre inglés como referencia. Significa, claramente, la “tierra de la libertad”. Mientras que Sylvania vendría a querer decir “tierra de bosques”. Proviene de “silvanus”, “de la selva, silvestre”. El término se ha usado en diferentes contextos. También, en la ficción puede venir de Transylvania (o Transilvania). Lo más curioso es que el fotograma de la presunta Sylvania corresponde en realidad a la localidad de Loja, Granada.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Documentación basada en un texto de Alejandro del Pino. Publicado por VICENT J. ORTIZ y disponible en: <http://coleccioncinefila.blogspot.com.es/2010/06/programa-de-mano-de-la-pelicula-sopa-de.html>



La utilización de un plano del municipio del pueblo granaino es una de las curiosidades de *Sopa de Ganso*. Esta cuestión fue tratada por Alejandro del Pino: “La cuestión es bastante controvertida. Por una parte hay quien piensa que la inclusión del plano de Loja en la película fue debida a la visita de un equipo de técnicos norteamericanos en busca de exteriores. Por otra parte existe otra teoría, quizás más creíble. En ella interviene el cineasta nacido en Loja José Val del Omar (1904-1982) que colaboraba con Kodak en Estados Unidos filmando y remitiéndoles diversos paisajes de Andalucía, a cambio de película virgen con la que el cineasta realizaba sus filmaciones experimentales.

Román Gubern describe a Val del Omar como *"profeta y visionario, inclasificable inventor, poeta de la cámara y místico granadino"*. En 1928 inventó el objetivo de distancia focal variable, precursor del zoom. En tiempos de la República colaboró con las Misiones Pedagógicas, llevando proyectos culturales y educativos a zonas rurales aisladas, en donde rodó más de cuarenta documentales, la mayoría desaparecidos durante la guerra. Entre sus films destacan *"En un rincón de Andalucía"* (1924), *"Estampas 1932"* (1932) o *"Tríptico elemental de España"* (años 40 y 50), todas ellas con una mezcla entre lo documental y lo experimental. Desconocemos si José Val del Omar fue el responsable de hacer mundialmente conocida a Loja, pero lo que si tenemos claro es que ha sido una excelente oportunidad de conocer a este genio de cine”.



Figuras 56 y 57.

Imagen de Loja en *Sopa de Ganso* y en la actualidad

De nuevo, la etimología nos traslada a la Syldavia -o Sildavia- de Tintín, el personaje creado por el belga Hergé. Recientemente un corresponsal de una emisora de radio en su libro *Belgistán*, refiriéndose a los conflictos territoriales de esa nación (flamencos y valones) decía lo siguiente: <sup>27</sup> “A veces Bélgica me recuerda a Syldavia, ese país balcánico de Tintín al que Hergé dotó de una lengua, el syldavo, inspirado precisamente del dialecto bruselense que escuchaba a su madre, mezcla de francés y neerlandés”.

Sin embargo, ¿Qué fue antes, Sylvania o Syldavia?. La película es de 1933, y Tintín nace en las páginas de *Le Petit Vingtième* el 10 de enero de 1929, y pronto comenzaría a protagonizar sus álbumes, pero la primera vez que aparece Sildavia es el 4 de agosto de 1938, en una aventura que se tituló Tintín en Sildavia. El propio Hergé, autor de Tintín, reconocía que la historia de *El cetro de Ottokar* estaba inspirada en un hipotético fracaso de la anexión ó “Anschluss” de Austria por parte de los nazis. También le influyó la historia medieval de Polonia, pero solo lo apuntamos. Sylvania pues pudo influir en el nombre de Sildavia y no al revés.



---

<sup>27</sup> Jacobo de Regoyos (2011) *Belgistán. El laboratorio nacionalista*. Barcelona, Ariel. (p. 14)

Figura 58.

Sildavia, vista de Niedzrow, en el valle del Wladir

El cetro de Ottokar, Hergé. (p.19)

De: <http://www.editorialjuventud.es/3736.html>



Figura 60.

Vista de Freedonia

*Sopa de Ganso*, 1933 (Leo McCarey, Paramount)

Figura 59.

La ciudad de Mostar, en Yugoslavia, 1931.

El cetro de Ottokar, Hergé. (p. 25)

De: <http://www.editorialjuventud.es/3736.html>



Figura 61.

Vista de Sylvania

*The Love Parade*, 1929 (E. Lubitsch, Paramount)

Observamos en las fotografías de abajo influencias recíprocas. A la izquierda, el Coronel villano (Boris Jorgen) de *El cetro de Ottokar*, de Hergé (1939). A la derecha, el dictador Gurko de *El hijo de Montecristo* (1940), que a su vez pudo influir en el comic de Tintín redibujado y coloreado en 1947.



Figura 62.

Coronel villano (Boris Jorgen)

*El cetro de Ottokar*, de Hergé (primera aparición 1939)

De: <http://tintinoleg.blogspot.com.es/search/label/>



Figura 63.

El dictador Gurko

*El hijo de Montecristo*, 1940 (Rowland V. Lee, United Artists)



El otro país que aparece en *El cetro de Ottokar*, de Tintín, es Borduria. Es curioso que esté representado por un bigote. Remite al totalitarismo de Stalin, pero también nos llevará, como un guiño –lo veremos más adelante- a los hombres con bigote de *El gran Hotel Budapest*. Pues bien, ciñéndonos a los villanos de *Borduria*, y a los de la película *El hijo de Montecristo*, cabe decir que el guionista de esta película, George Bruce, fue también responsable de otros títulos de la saga de obras de Alejandro Dumas –como *El hombre de la máscara de hierro* y el *Regreso de MonteCristo*, entre otras-. *El hijo de Montecristo* se situaba en la época de Napoleón III, durante la guerra franco prusiana. Gurko sería prusiano, pero el guionista le otorga unos atributos y una estética nazi. Es 1940, e insistimos, pudo haber influido en la versión definitiva de *El cetro de Ottokar* de 1947.

Vemos a continuación dos ilustraciones del cómic de Hergé, *El cetro de Ottokar*. A la izquierda (1939) más inocente y geométrica. A la derecha, la redibujada de 1947. Debajo de estas ilustraciones, se aprecia mediante dos fotogramas de *El Prisionero de Zenda*, de 1922, que pudieron influir en Hergé.



Figuras 64.  
Ilustración de *El cetro de Ottokar* (1939)  
Hergé. Moulinsart 1938

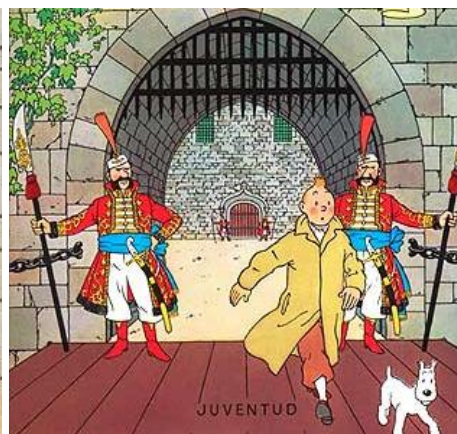
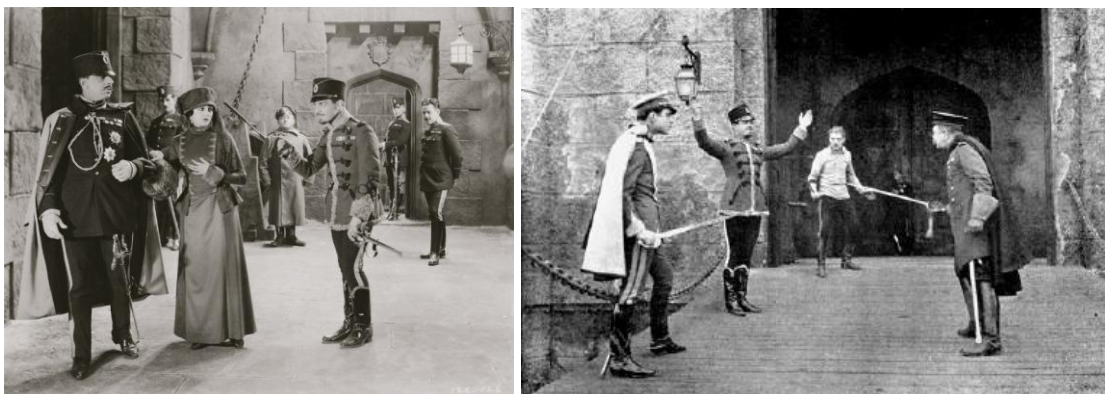


Figura 65.  
Ilustración de *El cetro de Ottokar* (1947)  
Hergé. Moulinsart 1938.

Como se apuntaba, Tintín fue redibujado y coloreado en 1947. Los guardias del castillo de Kropow son soldados que parecen de baraja de cartas (1938) –más bien inspirados por los “beefeater” de la Torre de Londres- frente al diseño de los mismos en 1947, a la derecha. Se introduce una posible influencia más:

abajo vemos dos fotogramas de *El Prisionero de Zenda*, de 1922, que también pudieron inspirar a Hergé.



Figuras 66 y 67.

*El prisionero de Zenda*, 1922 (Rex Ingram, Metro Pictures Corporation)

De: Imdb

En realidad, *El cetro de Ottokar* es un “Anschluss” fallido. Hergé realizó un evidente alegato en contra de la expansión nazi. En agosto de 1938 aparecía en la prensa el primer episodio de una nueva historia de Tintín, que entonces se llamó *Tintín en Syldavia* (posteriormente, *El cetro de Ottokar*). Posteriormente, en los meses sucesivos, mientras el expansionismo de Hitler funcionaba a toda máquina, Hergé publicaba nuevos episodios de la historia de Syldavia, un pequeño país centroeuropeo que sufría el acoso de la vecina Borduria. En la historia, Tintín descubre una conspiración para destronar al rey sildavo (Muskar XII, sucesor de la dinastía de Ottokar) y facilitar así la invasión del país por parte de Borduria. Años después, Hergé confirmaría lo obvio en una entrevista: “Estaba hablando de Alemania. *El cetro de Ottokar* es la historia de un *Anschluss* fallido”.<sup>28</sup>

Syldavia es la mezcla de varios países. Por un lado, vemos las terminaciones en -ow (la capital de Syldavia es Klow, el castillo del rey es Koplow) para imitar la sonoridad de las ciudades de Polonia. Pero también hay ecos de Albania en los minaretes del paisaje y la bandera del país, cuyo pelícano negro está inspirado en el águila negra albanesa. También la bandera de Montenegro. No obstante, en 1939 Tintín había salvado Syldavia, pero en el

<sup>28</sup> Declaraciones disponibles en: <http://www.editorialjuventud.es/3736.html>

plano real no se pudo evitar la invasión de Polonia ni la de Bélgica, ocupada en mayo de 1940 por el ejército nazi.

Por otra parte cabe añadir, como un dato casi anecdótico, aunque pudo influir en los guionistas de las películas realizadas en California, que existe “Sylvania” en los EEUU. En Ohio, cerca de los grandes lagos que separan EEUU de Canadá. En realidad. En realidad es una zona residencial o barrio de Toledo. Su parte norte linda con el sur del Estado de Michigan. Fue fundada en 1836 por el Juez William Wilson y el General David White treinta años después de que Ohio llegara a ser un Estado. Su nombre provenía de la alta densidad forestal.

#### 4.2.2.1.3.- El tiempo

*Sopa de ganso* está rodada a comienzos de la década de los 30 del siglo XX, de hecho se aprecian elementos contemporáneos como la prensa, el vestuario de las damas y los frac en los caballeros, los peinados, etc. La decoración –art déco- también delata un momento estético histórico del que hablaremos más adelante. Sin embargo, trata de dar una imagen intemporal, una corte de palacio, con su guardia uniformada, que podría ser uno de esos países de la órbita del Imperio austrohúngaro. Como soporte musical se escuchan números cantados –no exentos de ironía y sarcasmo- que remiten al subgénero de la opereta, en la que se inspira en gran parte.





Figuras 68, 69 y 70.

Fotogramas de *Sopa de ganso*  
1933 (Leo McCarey, Paramount)

Figuras 71.

Banderas de Freedonia y Sylvania  
*Sopa de ganso*, 1933 (Leo McCarey,  
Paramount)

En el momento en el que se rodó, los EEUU estaban tratando de salir de una de las peores crisis económicas que habían sufrido hasta el momento –el Crack del 29-. De ahí las letras irónicas sobre impuestos y corrupción de las letras de los números musicales. Las nuevas medidas o “New Deal” que Roosevelt puso en marcha cuando llegó a la Casa Blanca, en 1932, coincidió con el rodaje de *Sopa de Ganso*.

#### 4.2.2.1.4.- Los personajes

En *Sopa de ganso* los Hermanos Marx acaparan personajes principales. Groucho Marx es Rufus T. Firefly, el presidente de Freedonia; su hermano Zeppo es su secretario, mientras que Harpo y Chico (en sus papeles de Chicolini y Pinky) realizan el papel de espías con “pocos principios”. Una vez más les acompaña Margaret Dumond, esta vez interpreta a una viuda millonaria –y fascinada por Firefly hasta el punto de imponerle como presidente de la nación. Su papel, y el del Embajador parecen –como ya hemos mencionado en otro apartado- personajes de *La viuda alegre*.

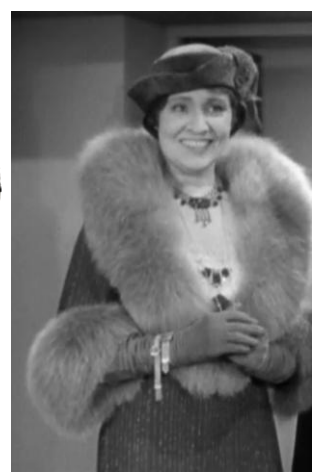
Para el papel del Embajador Trentino de Sylvania, se contrató a Louis Calhern, que luego desarrollaría su carrera como elegante mafioso en películas del género negro, como *La jungla de asfalto*, en clásico como *Julio César*, y ya citamos que había participado en la versión de 1952 de *El prisionero de Zenda*.



Vemos un ejemplo de la influencia mutua –una vez más- entre las películas de este arquetipo y el comic de Hergé. El papel de la millonaria Gloria Teasdeale parece intercambiable con el de la cantante Castafiore de los comic de Tintín.



Figuras 72 y 74.  
Castafiore, cantante de ópera  
El cetro de Ottokar (Hergé)



Figuras 73 y 75.  
Gloria Teasdeale, viuda millonaria  
Sopa de Ganso, 1933 (Leo McCarey,  
Paramount)

#### 4.2.2.2.-Poética fílmica. Discurso audiovisual

##### 4.2.2.2.1.- Imagen

La fotografía de la película es en blanco y negro, con muchos primeros planos para detectar los gestos de los personajes y planos medios para ver la acción que se desarrolla. Planos generales hay pocos, más teniendo en cuenta que es cine de Estudio. La fotografía corrió a cargo de Henry Sharp (B&W), que había trabajado fundamentalmente en el cine mudo; en trabajos tan importantes como *Y el mundo marcha* (King vidor, 1928). Respecto al montaje, mencionar los divertidos y surrealistas insertos, como el tatuaje “que baila” en el cuerpo de Harpo-Pinky. Destacar los títulos de crédito con la fusión de los patos-gansos en la olla y las caricaturas de los Hermanos Marx. El máximo responsable en la edición fue LeRoy Stone.



#### 4.2.2.2.- Sonido

Nos movemos en los primeros tiempos del cine sonoro. El técnico encargado de grabarlo y de que se oyera con nitidez fue Harry Lindgren, a pesar de no aparecer en los títulos de crédito.

El sonido es una categoría importante en esta película, especialmente por el grado de perfección y profesionalidad por parte de los técnicos a la hora de recoger unos diálogos rápidos, los números musicales, etc. De la letra de las canciones ya hemos hablado –ironiza sobre el dinero y la patria-. Hay que citar el trabajo de John Leipold, que tampoco aparece en los títulos de crédito, pero que fue el responsable de las melodías, junto a Arthur Johnston; y por supuesto a los guionistas que también compusieron las irónicas y sagaces letras de los números musicales: Bert Kalmar y Harry Ruby.

#### 4.2.2.3.- La estética fílmica

La dirección artística corrió a cargo de Hans Dreier y Wiard Ihnen. La estética – el art decó- viene marcada por el estilo de la casa, la productora Paramount: escaleras en rotonda, puertas adinteladas con dibujos en vertical y con formas geométrica –en homenaje al arte egipcio, recordemos que Howard Carter había descubierto al tumba de Tutankamon solo diez años antes-. El art decó, era un movimiento que había alcanzado su apogeo en la década de los años 20 del siglo pasado. Era decorativo –opulento y exagerado- como reacción a la austeridad marcada por la I Guerra Mundial. El decó, como el nouveau combinaba muy bien con las expectativas de los felices años 20. Elegante, funcional y futurista, se asociaba a la alta burguesía.

No hay que perder de vista otras influencias estéticas, como las operetas, las singspiel y el cabaret. Lo vemos con más detalle.

##### 4.2.2.3.1.-Influencia de las operetas. La viuda alegre.

*La viuda alegre*, película de Ernst Lubitsch (1934), se basa en una opereta de tres actos (*Die Lustige Witwe*) compuesta por Franz Lehár, y libreto de Victor Leon y Leo Stein; basado a su vez en la comedia *L'attaché d'ambassade* (1861) de Henri Meilhac. Su argumento gira en torno a una rica viuda y al principado del que es ciudadana. Se estrenó en Viena en 1905, y tras su éxito internacional se ha adaptó al cine. Hay otra versión destacable, la de 1952 de *La viuda alegre*, de Curtis Bernhardt.

La opereta era un nuevo subgénero dramático musical, derivado de la ópera, que se desarrolló en el siglo XIX –en París y en Viena-. trama ingenua, falta de fuerza dramática en algunos momentos. Influencia folklórica, muchas canciones de grupo. Obras corales. Características fundamentales: tramas inverosímiles y disparatadas. Un espectáculo escénico en el que se alternaban diálogos con números musicales; se sucedían historietas y bailes. La opereta vienesa, en comparación con la francesa, contaba con un argumento menos serio y sentimental. Divertidas y cómicas tramas. Melodías vienesas, ingeniosas, encantadoras como valeses, polcas, czardas, etc.

Los principales representantes fueron los Strauss, padre e hijo, Offenbach, Lehar, etc. Y la opereta vienesa más conocida es *El murciélago* (*Die Fledermaus*), que Johann Strauss hijo compuso en 1874. Opereta cómica en tres actos. El libreto era de Carl Haffner y Richard Genée. Se estrenó en 1874 en Viena. A su vez se basaba en una comedia alemana de J. R. Benedix llamada *Das Gefängnis* (La prisión), a su vez basado en un vodevil, *Le Réveillon*, de Henri Meilhac y Ludovic Halévy. Traducida al alemán por Carl Haffner como una obra de teatro. *Le Réveillon* (Un banquete de medianoche) se adaptó en la obra de Strauss, quien trasladó el banquete a una fiesta vienesa.

Pero fue con Carl María von Weber cuando encontramos un claro antecedente de la opereta vienesa. Weber es el autor de la primera ópera alemana de corte romántico: *El cazador furtivo*. También influiría en la obra de Richard Wagner, pero en este caso podemos afirmar que impulsó la aparición de operas /operetas que tenían su fuente en la tradición alemana. Carl M. Friedrich Ernst

von Weber es el compositor. Basado en el libreto de J.Friedrich Kind basado en un cuento de la antología *Gespenssterbuch*, de J. Apel y F. Laun. Estreno en Berlín, en 1821. Situado en un pueblo de Bohemia. Ottokar se llama el príncipe reinante. Fue estrenada en Berlín en 1821. Importante por su identidad nacional y emocionalidad. Su trama se basa en una leyenda folclórica alemana, y su música también en música folclórica.

En la versión cinematográfica de *La viuda alegre* (1934.MGM) de Ernst Lubitsch, primer gran cineasta europeo que viajó a Hollywood encontramos el llamado “toque Lubitsch”. Un ejemplo lo hallamos cuando resuelve la elipsis de tiempo mediante una imaginativa idea: La viuda en su cama, preparándose para dormir, escribe en su diario –a fecha 2 de julio de 1884- lo siguiente: “Soy viuda”; el 3 de julio se repite la puesta en escena y anota: “Nada que escribir”; y así van pasando los días. En 1885 (después de haber conocido al capitán de la guardia) anota: “Le he olvidado”; al día siguiente: “Le sigo olvidando”. También a través del Diario nos enteramos de que se va a París: “Estoy harta de Marshovia”. Más que nunca parece cumplirse aquello de la “Comedia es tragedia + tiempo”. Su viudez + el tiempo aburrido que pasa lentamente da como resultado esta comedia musical. Otro de los “toques Lubitsch” son los “fuera de campo”, verdaderas elipsis espaciales, que representan “lo que no se ve”.

En el documental<sup>29</sup> sobre el director vienés, se relataba que Billy Wilder ponía como ejercicio a sus alumnos “Tenemos un rey, su mujer que se aburre y un capitán. ¿Cómo se puede contar que la reina tiene un lío?”. La respuesta estaba en el “fuera de campo”, tan importante como el encuadre: “El rey regresa a la habitación porque ha olvidado su cinturón y la espada, cuando le vemos salir por la puerta vemos que el cinturón/correa de su espada no es de su talla, es más pequeño, es obviamente de otra persona, en este caso del capitán de la guardia, que lo habría dejado depositado en algún lugar antes de

---

<sup>29</sup> ¿Cómo lo haría Lubitsch?, documental emitido por Canal + en mayo de 2006, y de producción propia

escondese. Ironía al final los tres: "Hagamos que estamos conversando". Es un cine de gran riqueza especulativa, repleto de metáforas visuales.

El reino de Marshovia <sup>30</sup> está situado, según se indica en la película, en los confines del imperio austrohúngaro (en un vértice fronterizo con Austria, Hungría y Rumanía). Nos hallamos en 1884-1885. La capital es Vilia. La decoración es art decó (como corresponde a los años 30'), el estilo se desarrolló desde 1920 a 1939 aproximadamente.

#### 4.2.2.3.2.-Influencia de las singspiele y el cabaret.

*Auge y caída de Mahagony* es un singspiele, un tipo de ópera popular. A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias, menos complejas y los recitativos son hablados. Se trata de un género teatral típicamente alemán. Parecido a la opéra-comique francesa, a la ópera balada inglesa y a la zarzuela española. Es una "cantata escénica a pequeña escala" escrita por el compositor Kurt Weill y el dramaturgo Bertolt Brecht. Su versión definitiva *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny -el singspiele se estrenó en 1927 en Baden Baden, pero la versión definitiva es de 1930, estrenada en Leipzig; en plena República de Weimar-*. Es una alegoría, una sátira, contra la sociedad capitalista. La provincia Kapital es muy contemporánea como ideología, y eso la hace cercana a todos nosotros. ¿Cómo actúa el poder y quienes lo detentan en la obra?. También resulta curioso que en la obra llega un tornado casi como metáfora del Crack del 29 que estaba a punto de acontecer.

#### 4.2.2.4.- Retórica fílmica

---

<sup>30</sup> The Irving Berlin musical *Call Me Madam* has the duchy of Lichtenburg -- a [Portmanteau](#) of Liechtenstein and Luxembourg: "too small to be a city, too big to be a town." / <http://allthetropes.wikia.com/wiki/Ruritania/> Marsovia in *The Merry Widow* (originally Pontevedro before the operetta was translated into English). By the way, it's a thinly disguised Montenegro. (mezclado o portmanteau con Pontevedra, posiblemente)

#### 4.2.2.4.1.-Construcciones retóricas

En los diálogos, en la mayoría de los casos, hallamos “figuras de pensamiento”, más que “figuras de base morfosintáctica”. Es decir, encontramos numerosas muestras de sarcasmo, ironía, hipérbole, etc. Se juega más con los contenidos que con los continentes, la parte formal de las expresiones. Los aforismos también están muy presentes en la parte textual.

Encontramos *paralelismo* -se reitera la idea, pero con ligeras variantes. Ahí está la gracia- en el discurso del detective Chicolini (Chico Marx) cuando le narra al Embajador su seguimiento a Rufus Firefly: “El lunes vigilamos la casa de Firefly, pero él no salió. No estaba en casa; el martes fuimos al baseball pero nos engañó no se presentó; el miércoles fue él y nosotros le engañamos, no nos presentamos; el jueves fue por partida doble, nadie se presentó; el viernes llovió todo el día. No había partido y nos quedamos escuchando la radio; (...) el sábado seguimos a ese hombre hasta un albergue donde se reunión con una mujer casada –pero si no tiene esposa, replica Trentino- . ¿Sabe? Creo que nos hemos equivocado de hombre”.

Señalamos los ejemplos más relevantes de figuras de pensamiento.

En el cine de los Hnos. Marx encontramos muchas ideas expresadas aforísticamente. Veamos un género mayor dentro del arte menor: “para formalizar literariamente sus reflexiones el escritor Arthur Schnitzler escogió una forma tradicional del género sapiencial. La tradición de éste hundía sus raíces en la más remota Antigüedad, que echó mano de la facilidad mnemotécnica del aforismo para la transmisión oral de las experiencias vitales o de la sabiduría colectiva: proverbios bíblicos, máximas hipocráticas u oráculos delficos. Este género logró en la época clásica un desarrollo importante al ser cultivado independientemente. Además, el anacoluto (antes de terminar una frase, se introduce otra) se hace intención estilística.

Los autores nacionales que se corresponderían por ser seguidores de ese exponente de figuras de pensamientos serían Valle-Inclán, Gómez de la Serna,

etc. Los aforismos son como intuiciones y sentimientos y los personajes expresan con frecuencia ideas que los autores de la obra no se atreven (por políticamente incorrectas). También da una idea del saber antropológico en cada sociedad y en cada momento de manera fidedigna.

Ejemplo de aforismo lo encontramos en la pregunta que Rufus T. Firefly le hace a Mrs. Teasdale —en la línea de Schnitzler sobre aquello de que las mujeres no tienen porqué ser interesantes, sino agradables—. Firefly dice “¿Quiere usted casarse conmigo? ¿Es usted rica? Conteste primero a la segunda pregunta”.

#### 4.2.2.4.2.- Valor metafórico

Al comienzo con la imagen de los patos bañándose.<sup>31</sup> Es una figura de sustitución, metáfora. Adelanta el absurdo de lo que vendrá después. En los títulos de crédito, los nombres de los protagonistas aparecen acompañados, ya de forma metonímica de los rostros de los Hermanos Marx, con cuerpos de ganso.



Figura 76.  
Títulos de crédito

---

<sup>31</sup> *Sopa de ganso* vendría a significar “algo fácil de hacer”. La expresión continuaba con la tradición de poner títulos relacionados con animales, como sucedió en las tres películas anteriores de los Hermanos Marx: *Animal Crackers* (*El conflicto de los Marx*), *Monkey Business* (*Pistoleros de agua dulce*) y *Horse Feathers* (*Plumas de caballo*).

Este ejemplo puede entenderse como un caso particular de la metonimia –el citado ejemplo de los cuerpos de ganso fusionados a las caras de la familia de actores cómicos en los títulos de crédito–.

#### 4.2.2.4.3.-Ironía y parodia

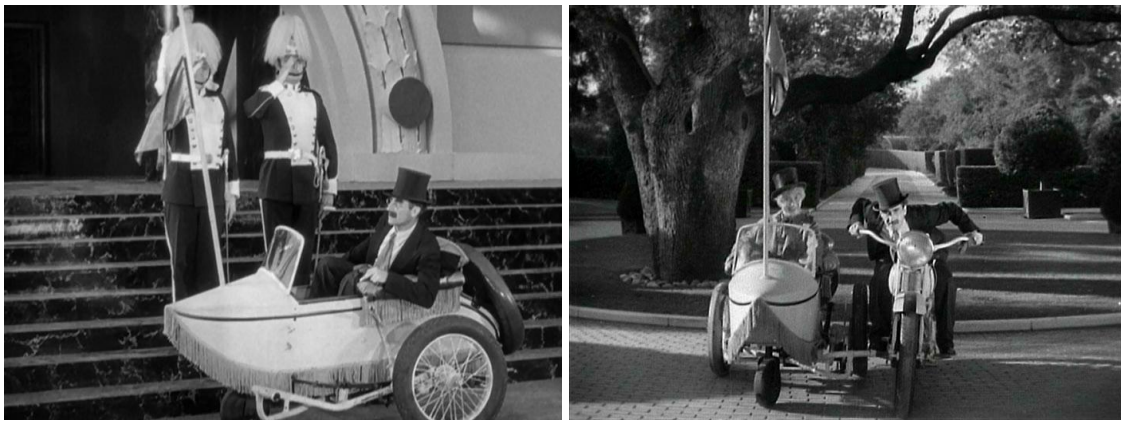
Hallamos una muestra de *pleonismo* con *ironía* cuando Firefly pregunta: “¿A quién va usted a creer, a mí o a sus propios ojos?”. Un ejemplo de *anacoluto*, aunque también nos encajó como aforismo, en el momento en el que el personaje interpretado por Groucho Marx, antes de terminar la frase introduce otra con cinismo: ¿Quiere usted casarse conmigo? ¿Es usted rica? Conteste primero a la segunda pregunta.” Otro ejemplo más: ¡Hasta un niño de cinco años sería capaz de entender esto!... Rápido, busque a un niño de cinco años, a mí me parece chino.”

Una muestra de *cinismo* en la expresión: “No permitiré injusticias ni juego sucio, pero, si se pilla a alguien practicando la corrupción sin que yo reciba una comisión, lo pondremos contra la pared... ¡Y daremos la orden de disparar!”. Recuerda, por cierto, al diálogo de Casablanca, cuando el jefe de policía Renaullet afirma: “Qué escándalo, he descubierto que aquí se juega.

Detectamos una *cita irónica* más cuando Firefly exclama: ¡Cavar trincheras! ¡Con nuestros hombres cayendo como moscas! No tenemos tiempo para cavar trincheras. Las tendremos que comprar prefabricadas.”

En cuanto a la parte visual:

Hallamos *repetición*, es decir, la parte preparatoria para que el gag culmine y provoque la risa. Se trata de un momento en el que aparece una moto con sidecar que ha de trasladar al Jefe de Estado Rufus Firefly. El presunto piloto arranca la moto y “deja en tierra” al líder. Cuando estamos preparados para que ocurra lo mismo, nos sorprenden con que la moto permanece inmóvil y es el sidecar el que se desplaza.



Figuras 77 y 78

Fotogramas de Sopa de Ganso

1933 (Leo McCarey, Paramount)

Una nueva *repetición* respecto al fenómeno de la multiplicación de un personaje. Los disfraces nos llevan a confundir al líder con el pijama, el gorro de dormir y las gafas y bigote. El número de verificación de identidad ante el espejo constituye una de las cumbres del humor.

La *ironía* máxima, ya en el campo del surrealismo, la encontramos en el momento en el que uno de los detectives (Pinky, es decir Harpo) nos muestra un tatuaje en su pecho; se trata de la caseta de un perro de la que realmente saldrá un can.

#### 4.2.2.5.- Análisis metaléptico

Es un concepto que originalmente pertenecía a la retórica, pero que también se puede anexionar al ámbito de la narratología. Según Gérard Genette, “la metalepsis corresponde a la vez al estudio de las figuras y al análisis del relato (...) pero tal vez también a la teoría de la ficción” (2006, p. 7)

Nos referiremos ahora a un procedimiento seguido por Genette (2006). Encontramos una aplicación de la metalepsis, que objetiviza y diegetiza escenas en un relato –en apariencia clásico- procedentes de fuentes subjetivas y metadieéticas como invenciones diversas, y fuentes no verbalmente narrativas presentes también en la diégesis, como algunos insertos artísticos y



manifestaciones surrealistas que aparecen en la película: el tatuaje en el pecho de Harpo Marx con una casita de perro, de la que llega a salir un can ladrando, y el otro dibujo en la piel de una danzarina bailando.

También se observan comparaciones paradójicas, como la expresión “eso lo entendería hasta un niño de cinco años. Tráiganme un niño de cinco años”. Forma una figura –se construye un oxímoron-. Se da una relación entre el verbo “entender” y el término de comparación –el “niño de cinco años”-.

Aparecen otros giros y esquemas verbales formando anáforas, elipsis, antítesis, pleonismo, etc., “los cuales no entrañan sustitución, ni deslizamiento de sentido; se reconocen e identifican como tales de un modo totalmente formal”. (Genette, 2006, p. 18) Es decir, hemos diferenciado entre el estado formal –anáforas, pleonismos, etc.- y el semántico, o con transferencia de sentido –que es del que trata la metalepsis y su carácter figural y ficcional-. Un caso de ficcionalidad más evidente porque su efecto es menos verosímil sería el de Buster Keaton cuando parece sostener la pared –solo en apariencia- pero que realmente se cae, cuando se retira. En *Sopa de ganso* lo encontramos cuando está literalmente de vuelta, pero porque la moto con sidecar que iba a trasladarle, no se ha movido del sitio. Al atribuirle carácter literal, convierte la figura corriente en ficción.

Intromisión de los propios Hermanos Marx en la Historia. Cuando improvisan ante Trentino. Son dos personajes de ficción –Harpo y Chico- haciendo de Pinky y Chicolini. Hay una farsa dentro de otra farsa, existe metadiégesis.

Podríamos decir que hay una “vía metafílmica” a partir de la doble relación entre los personajes (Hermanos Marx) y sus personajes en la pantalla. Hay injerencia por parte de los personajes; hacen de sí mismos, es decir, de sus personajes en un plano real, si se puede expresar así.

El hipertexto remite a las “comedias de comediantes”. A los primeros tiempos del cine mudo: a las películas de Buster Keaton, Harold Lloyd, Charles Chaplin, etc. Son personajes diegéticos que encarnan personajes metadieгéticos. El

espectador, entretanto, es extradiegético. Existe, pues, una relación metaléptica entre la realidad extrafílmica, la de los Hermanos Marx, y la ficción intrafílmica. También podríamos calificar de improvisación metadiégetica a la secuencia en la que Chicolini y Pinky se encuentran en el despacho del Embajador Trentino y en una enloquecida sucesión de actividades juegan al baseball en el despacho, le cortan el puro, las colas del frac, etc.

Si consideramos *Sopa de ganso* como hiperpelícula, su hipopelícula pudo ser alguna de las que hemos tratado en el arquetipo anterior: el libro en el que se basa *El prisionero de Zenda*, alguna de las de Ernst Lubitsch, como *El desfile del amor* (1929), ubicada en el reino de Sylvania, *Monte Carlo* (1930), *El teniente seductor* (1931), etc.

Hallamos más muestras metalépticas. El espejo que no existe, y que podría decirse que “atraviesan” como si fuera *Alicia en el país de las maravillas*. Los tres hermanos Marx más conocidos ejecutan una coreografía disparatada ante lo que pretende ser un espejo. Es una de las escenas más conocidas del cine. Chicolini y Pinky se disfrazan de Rufus Firefly (Groucho Marx) con el camisón y el gorro. Podría interpretarse como un recurso pictórico. Una ilusión óptica, ya que la representación visual del espejo posee la capacidad de animación ficcional.

Otra particularidad más a la que aplicamos el calificativo de “metaleptògena”. El público identifica a los actores con unos personajes en el plano diegético: los Hermanos Marx. De igual modo sucedía con Max Linder, Buster Keaton, Laurel y Hardy, entre otros. Aunque Genette considera a este tipo diferente al de actores que se identifican tanto con un personaje al que han dado vida (Por ejemplo Larry Hagman en el rol de J.R. en la serie Dallas) que cuando interpretan otro papel, el público les sigue identificando con el que les dio fama. Se trataría de una especie de “superioridad aristotélica y antiplatónica de mímeseis sobre diégesis”. (Genette, 2006, p. 112)

Finalizando este epígrafe destacamos más ocasiones metalépticas. La sensación de una “pseudoimprovisación en abyme” la hallamos en la secuencia

ya señalada, que transcurre en el despacho del Embajador Trentino, pero es una estructura y un tono genérico en la película; aunque esa pseudoimprovisación se hace muy patente en las escenas de la guerra. Toda la película transmite esa idea del estilo burlesco.

Como conclusión –y siguiendo los razonamientos de Genette- si Don Quijote es lector del Quijote, tal inversión podría sugerir que nosotros los lectores, podríamos ser ficticios. Y por qué no, podría suceder a la inversa con los países de ficción analizados.

#### 4.2.2.6.- Aplicaciones de la Heterocósmica

Detallamos la complejidad narrativa de *Sopa de Ganso*, considerando la propuesta cinematográfica como un “mundo multipersonal” desde el punto de vista de Doležel, autor de *Heterocósmica*. Comenzamos a modo de introducción, con una pequeña justificación de los mundos posibles.

Si bien existen muchas aproximaciones a la ficcionalidad en la filosofía, la estética, la teoría literaria, etc., la Heterocósmica se ocupa de la ficción dentro del paradigma de los mundos posibles. “La ficción literaria es probablemente el laboratorio experimental más activo de la actividad constructora de mundos”. (Doležel, 1999, p.25)

Doležel en contra de la doctrina de la mimesis, a la que considera reduccionista por basarse en la afirmación relativa a que las ficciones son imitaciones o representaciones del mundo verdadero, o de la vida real. Considera que ofrece una alternativa más interesante la “semántica de la ficcionalidad”. La imaginación poética trabaja con materiales extraídos de la realidad, pero también está la dirección contraria. Se trata de un intercambio bidireccional; las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad.

Retomamos pues, la dirección que vamos a seguir: la semántica de la ficción frente a la semántica mimética. La doctrina mimética ha dominado el pensamiento estético occidental desde Platón y Aristóteles. Son imitaciones o representaciones de entidades que existen realmente. A cada entidad ficcional se le asigna un prototipo real. Por ejemplo el Riothamus –para los bretones- o Arturo legendario.

El fracaso teórico de la semántica mimética es una consecuencia necesaria de su adhesión al modelo marco de mundo único. Doležel cita la ley Leibniz-Russell para perseverar en esta idea: “el mundo real no puede ser el domicilio de los particulares ficcionales”. (1999, p.25)

La Heterocósmica de Doležel integra en una teoría unitaria de la ficcionalidad cuyo núcleo es la semántica ficcional, los aspectos pragmáticos de la creación de ficciones. Regresamos a la semántica, aunque sobre una base distinta, que sustituye el marco del mundo único por el de mundos múltiples.

En la teoría de los mundos posibles el posibilismo se desmarca del realismo. Hallamos incontables mundos posibles que no están en la realidad. Doležel acude a Kirkham: “un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra del universo real”. Un ajuste muy adecuado es el que propone el autor a partir de las teorías de Leibniz, relativas a que el pensamiento contemporáneo sobre los mundos posibles no es metafísico. Estos mundos no esperan a ser descubiertos en alguna depositaria remota o trascendente, los construyen las actividades creativas de las mentes y las manos humanas”. (1999, pp. 30, 32 )

Otro ajuste del concepto sería añadir que los mundos posibles son artefactos producidos por actividades estéticas, como la composición poética y la música, la mitología y la narración, la pintura, la escultura, el teatro, el cine, la televisión, etc.

Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles, sin existencia real (Por ejemplo Hamlet no se encuentra en el mundo real, pero es una persona

posible que habita en un mundo alternativo, el mundo ficcional de la obra de Shakespeare). Podríamos decir que los individuos ficcionales no dependen de prototipos reales para su existencia. En todo caso las personas ficcionales y sus prototipos reales están ligados por una identidad intermundos. Citemos de nuevo un ejemplo: el personaje de Hynkel, en *El gran dictador*, de Charles Chaplin que veremos en otro capítulo, y que es una réplica posible de Hitler.

El conjunto de los mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso. Lo posible es más amplio que lo real. Doležel prosigue con el universo leibniziano y se hace eco de su pensamiento al afirmar que “no sólo no excluye a los mundos ficcionales análogos o semejantes al mundo real, sino que también explica los mundos más fantásticos, y alejados de la realidad”. (1999, p.40)

No obstante lo anterior, Leibniz puso una restricción sobre los mundos posibles que no implique contradicción, y es que los mundos que incluyen o implican contradicciones son imposibles. Más adelante analizaré si los países seleccionados para este estudio pertenecen a esta categoría.

A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos, y son impensables mediante la entrada física. Los mundos ficcionales pueden tener una macroestructura heterogénea: un mundo dividido por dos dominios, con jerarquías y tensiones. Para proporcionar muchos y diversos agentes, acciones y lugares. Los mundos ficcionales son construcciones de la poiesis textual. Se les otorga condición de existencia. Por ejemplo, podría decirse que Luke Skywalker existe.

El texto ficcional: la semántica ficcional sería defectuosa si no ofreciese una teoría del texto ficcional. Distinción entre los textos que representan el mundo – textos R- y los que lo construyen –textos C-. Recordemos que los textos R como representaciones del mundo real están sujetos a una evaluación de verdad. A los textos ficcionales, sin embargo, no les afecta esta evaluación de verdad. Estos textos son una categoría especial de los textos C.

Proseguimos con la semántica de los mundos posibles. Doležel trae a colación a Paul Ricoeur, que definió la ficción oponiéndoles a las pretensiones de verdad de la narración histórica de constituir una narración verdadera. (Doležel, p 49). Por ejemplo se cita la expresión “Emma Bovary se suicidò”. No tiene sentido preguntar si el texto de Flaubert es verdadero o falso. No existe ni base ni criterio para asignar valores de verdad a sus oraciones.

La semántica de la ficción no niega que la historia sea el elemento determinante de la narrativa, pero pone en un primer plano las condiciones macroestructurales de la generación de las historias. El concepto básico de la narratología no es la “historia”, sino el “mundo narrativo” definido dentro de una tipología de mundos posibles. (Doležel 57 y 63). Los motivos, a partir de tres niveles: 1) las representaciones parafrásticas; 2) la representación extensional (la universal y la particular). 3) la textura (la redacción original): La estructura intensional del motivo se fija a través de la textura. La semántica de la ficción consiste en una fusión de significados extensionales e intensionales, podríamos concluir a modo de definición.

#### 4.2.2.6.1.- Mundos multipersonales

##### A) Agentes / Interacción

Veremos, en primer lugar, la plasticidad y complejidad narrativa de los mundos multipersonales. Los Agentes en *Sopa de ganso* -los personajes interpretados por los Hermanos Marx- aparecen fuera de control, histéricos e hiperbólicos.

Formación en la constelación de agentes: punto de partida parecida a La viuda alegre. El personaje de la viuda millonaria protagonizada por Margaret Dumond impone, para no llevarse su dinero, un nuevo jefe de Estado: Rufus T. Firefly. La viuda y Rufus son los personajes sobre los que gira todo. Después los intrigantes: el embajador de Sylvania y la espía. En el segundo tercio de la película aparecen los absurdos detectives Chicolini (Chico Marx) y Pinky (Harpo Marx). El cuarto hermano Marx, Zeppo, interpreta al secretario de Rufus

T. Firefly, en la misma onda de humor surrealista, aunque de una manera más moderada, en algunas escenas incluso se muestra como un contrapunto. Los agentes menores son los representantes del gobierno, de la aristocracia y la alta burguesía, y embajadores de otros países.

En esa estela de agentes menores también cabe citar al vendedor de limonadas, su mujer y un supuesto rebelde anarquista infiltrado en Fredonia, aunque en realidad está al servicio del intrigante embajador Trentino de Sylvania.

Gráficamente, la multiplicidad de vínculos se representa de este modo:



Cuadro 4  
Representación de vínculos entre los personajes en  
Sopa de Ganso  
Elaboración propia

Respecto a los vínculos, tanto la posición de los agentes, como sus conexiones dominadas por relaciones y objetivos “absurdos” desde el punto de vista de la lógica, son inestables. Citamos el caso de los detectives trabajan a favor del embajador Trentino; después se pasarán al bando de Rufus T. Firefly. En la guerra de nuevo cambiarán de bando aduciendo que “en este se come mejor”. En el caso de la espía (Raquel) tampoco se sabe muy bien de qué lado está, aunque en su caso tomará partido claramente por Trentino.

Las ambiciones del embajador también provocan contradicciones: primero envía un rebelde a Freedonia para desestabilizar su gobierno, entrar en guerra y hacerse con el mando del país vecino; según avanza la película cambia su idea y quiere evitar el conflicto bélico. Se aprecian, por tanto, cambios radicales en los vínculos personales de los protagonistas. Acciones impulsivas e impredecibles. Son saltos irracionales e irreflexivos. Los impulsos vienen determinados por el ritmo que marcea el tono de comedia disparatada. No hay lógica y todo cambia arbitrariamente.

Podría decirse que existe acrasia en el mundo ficcional de los Hermanos Marx. Primero por las escenas aleatorias que crean un mundo ficcional caótico. El caos crea un mundo ficcional extraordinariamente dinámico –podríamos imaginar las partículas moviéndose dinámicamente en una olla exprés a presión-. Hay una especie de locura, pero sin demencia; no existe patología.

Hallamos tensiones provocadas por la acción –momentos álgidos en los que el espectador casi se siente vulnerable-. Sucede esto por ejemplo en el momento en el que los detectives Chicolini y Pinky deciden boicotear el negocio ambulante de un manisero. El humor surrealista alcanza una de sus cimas, y al mismo tiempo nos identificamos con el vendedor que se siente indefenso ante la acción de los personajes interpretados por los Marx. El escándalo se caracteriza como un elemento de la sátira.

Los personajes sucumben a la acción acrática, el conflicto se intensifica, cobra velocidad y alcanza el climax en la parte bélica: “¿Es la guerra!”. Detrás subyace la sátira contra todas las guerras absurdas. Groucho se disfraza de militar de diferentes épocas. Hay cierto emparejamiento con el film de Charles Chaplin *Armas al hombro*, de 1918.

La película no termina con ninguna conclusión moral. Acaba con un gag, como un gran grito surrealista: los protagonistas tiran frutan a la viuda Gloria, cuando canta y desafina –recuerda a la Castafiore de Tintín-.



## Los poderes sociales

Los personajes desde luego actúan con absoluta libertad. Si bien cada uno representa un papel en la organización social, sería más parecido a adjudicarles un número o un color, es decir, no hay rigidez ni jerarquía de papeles. Más bien una increíble democratización. Nadie está por encima de nadie.

Están representadas las instituciones políticas como la Jefatura del Estado, la Embajada (citar la Embajada de la película *No os bebáis el agua*, de Woody Allen). Hay una perfección absurda, ya que funciona como un mecanismo de relojería disparatado, aunque en otro registro diferente al kafkiano. Es como si un grupo de payasos del circo dirigieran las más altas instituciones y tuvieran que someterse al protocolo, con el que chocan constantemente porque también es un artificio. Otra entidad ficcional que aparece es un Juzgado, y en él se desarrolla un juicio de “opereta” a Chicolini.

No hay orden. No se respeta ese viejo orden, ni sus instituciones. Tampoco hay exactamente jerarquía, ni propiedad, ni religión a la manera de Dickens. Es difícil saber hasta dónde llega la comedia y comienza la crítica social : se trata de dismantelar unas instituciones artificiales.

Un mundo propenso a lo inesperado –así parece todo lo que pasa-. Los personajes son dobles caricaturescos de los papeles narrativos convencionales. Los encuentros accidentales entre los personajes son la forma en la que acceden a la constelación de agentes; pero al final, hasta lo más dispar, está relacionado. Podríamos resumirlo como enredo y azar.

Irresponsabilidad en las acciones, aunque la base de los personajes principales sea la inocencia, ya que no estamos hablando de personajes malvados –no hay estrategia-. Como mucho adolecen de cierto gamberrismo. Están exentos del orden general del mundo ficcional.

Respecto a la relación de política y erotismo en *Sopa de Ganso*, hallamos una autoridad arbitraria y un libertinaje divertido. Los intentos de seducción como los de la espía se convierten en ridículos: “Hasta que las ranas críen pelo”. En realidad se burlan del erotismo. No hay construcción de política, ni de erotismo. Se destruyen más bien todos “mitos”. Se subvierten. No olvidemos que cronológicamente estamos en el post crack del 29, y existe una pérdida de valores. La seducción de Gloria Teasdale es como la de la Castafiore de Tintín, caricaturescas. La política, y de forma más concreta el gobierno del país, son solo el trasfondo -el mcguffin- para realizar una obra cómica, de gags.

#### 4.2.2.6.2.-Interacción y poder

La red de relaciones interpersonales es la que está integrada cada persona del mundo ficcional. Se activan motivaciones y se persiguen objetivos, y en muchos casos chocan o confluyen –depende- con la intencionalidad de otros agentes. De ahí, la interacción. En la semántica de la narración –o interacción- el mundo que parece más caótico para la persona que persigue unos propósitos propios, es el “mundo narrativo más fértil” como apunta Doležal (1999, p.148) “a fin de construir una teoría de la interacción de los mundos ficcionales, la semántica narrativa tiene que explotar otras fuentes de inspiración, la psicología social, la sociología, la semiótica cultural, etc.

#### La constelación de agentes

Contacto interactivo entre las personas que forman este mundo multipersonal. Son decisivos los factores estructurales; además el grupo se ordena jerárquicamente: los protagonistas (los agentes principales), los personajes secundarios y los personajes de fondo.

Ya sabemos que algunas narraciones pueden abarcar dos o más constelaciones de agentes –en la narración que nos ocupa solo hay una-, con varios tipos de vínculos. El grupo, además se ordena siguiendo modelos de composición (simetría, paralelismo y contraste). El grupo, no obstante está sujeto a modificaciones; ya vimos el esquema con los personajes.

## La interacción y la comunicación

Ya hemos apuntado en otro arquetipo anterior que el contacto físico directo es la forma elemental de interactuar. La relación es asimétrica ya que, por ejemplo –en sentido literal- Rufus T. Firefly abofetea al embajador Trentino, le tira tomates, etc. El embajador intenta devolverle el golpe, incluso llegar a urdir conspiraciones, pero no dan ningún resultado; además recibirá otro tipo de “pseudo” agresiones por parte de Chicolini y Pinky.

La semántica de la ficción es el espacio de un doble intercambio, el de las acciones físicas –que hemos apuntado- y el de los actos semióticos, es decir, la comunicación, aspecto en el que vamos a profundizar más. En *Sopa de ganso*, realmente el lenguaje casi parece herir a algunos personajes. En apariencia éstos parecen respetar las reglas de las conversaciones, los discursos, etc. O sea, hay una gran pantomima protocolaria, pero en realidad no se trata de una comunicación racional, si no impulsiva y acrática. De irónico contenido también están presentes los insultos y amenazas, aunque desde un punto de vista surrealista. Son amenazas reales –“Es la guerra”- aunque luego el conflicto bélico se convierta en una confrontación sui géneris.

También es importante la comunicación no verbal. Por ejemplo en el caso de Harpo/Pinky todos sus gestos y su forma de comunicarse es como de un mimo enajenado. Es cine de orígenes. De hecho en los gags que proceden del cine mudo no hay lenguaje hablado. Aquí tenemos numerosos ejemplos de gags –el arranque de la película con Rufus T. Firefly deslizándose desde su cama al salón de baile a través de la barra de bomberos, la escena de la moto con sidecar que deja “en tierra” al jefe del gobierno, la del vendedor de cacahuètes/manisero, la del espejo con los tres hermanos Marx vestidos con pijama y gorro de dormir blanco, etc-. Sin olvidar los actos de habla performativos, es decir “las palabras hacen las cosas”.

## Accidentes interactivos

Las intenciones de las personas que interactúan son antagónicas. Por ejemplo la rivalidad entre Firefly y Trentino por obtener el favor de la viuda millonaria; o los planes de Trentino de dar un golpe de Estado en Freedonia (a través de un agente). Aunque será Firefly quien en la escalada de disparates le declarará la guerra. Es un accidente la guerra porque inicialmente no era lo proyectado por el embajador voluble (y tampoco por Firefly). No era intencional por parte de ninguno.

## La interacción motivadora

Además de factores como los impulsos, las emociones, y la cognición, hay que añadir las relaciones interpersonales y las representaciones sociales. Juega un papel primordial en las decisiones y planes de los agentes, los vínculos y las emociones básicas como la antipatía y el rencor en *Sopa de Ganso* entre Trentino y Firefly. O también las inclasificables relaciones Chicolini y Pinky.

## Las representaciones sociales

La conciencia colectiva, los códigos culturales, el lenguaje, las creencias raciales y étnicas. Ideologías: Destacar el carácter distintivo del grupo de los personajes cómicos y el “marxismo” como forma de pensamiento muy diferente al de Carl Marx. Viene a colación citar a Sigmund Freud y su obra *El chiste y su relación con el subconsciente*, de 1905.

Frente a una sociedad uniformada, Firefly presenta una autoafirmación motivadora, un esfuerzo intenso por cambiar los arquetipos sociales y políticos (aunque sea a peor. Sería una sociedad esperpéntica).

## El poder

En *Sopa de ganso* lo ostenta Firefly de manera omnímoda. Pretende controlar las intenciones y las acciones de sus subordinados. Vemos su declaración de

intenciones en el número musical sobre subir impuestos etc. Es una imposición de poder mediante la comunicación de normas; un poder que transforma el mundo narrativo en un mundo modal, aunque en este caso las normas son tan disparatados que no se ponen en marcha (no se ejerce ese control represivo).

### Modos de la interacción

En *Sopa de ganso* los agentes persiguen su acción de una manera irracional, impulsiva y acrática. Se da una rica fuente de dinámica narrativa explotada plenamente en la ficción. El poder es, posiblemente, el factor motivador más fuerte de este mundo de ficción. Basándonos en la constelación más sencilla, la de los agentes X (Firefly) e Y (Trentino), en este caso Y pretende dominar a X. Es una relación asimétrica. No obstante, esto provoca una relación de hostilidad y produce tensiones emocionales en la constelación. En este caso Y (Trentino) se ve amenazado por la rebelión potencial del agente al que pretende subordinar, y aunque crea tener el control total, no está a salvo de cambios drásticos (como el conflicto bélico que plantea Firefly).

En realidad el conflicto es el modo de interacción más común, aunque también es cierto que los logros más productivos proceden con frecuencia del conflicto. Respecto a las taxonomías de este conflicto, cabría decir que la percepción —el ámbito mental— de los dos agentes implicados es muy importante, así como la precisión de que se trataría de un “juego” más que de una lucha o acontecimiento bélico real. Los juegos y los debates son conflictos verbales, frente a las luchas en que los antagonistas sienten odio mutuo. En este caso, como mucho, fastidio.

Para recapitular diremos que el conflicto es una secuencia de acciones con tres etapas distintas:

- 1.- El inicio consiste en este caso en actos de habla específicos como la amenaza, el ultimátum, rechazo, desafío y contra-amenaza.

2.-Esta segunda etapa está caracterizada por un agravamiento de la inicial a la que se añade el combate. “Los agentes realizan alternativamente una secuencia de acciones y reacciones competitivas”, así es como Doležel estructura la competición. (Doležel, 1999, p. 164)

3.- La última etapa del conflicto es su resolución. Una de las posibilidades sería el acuerdo, pero la que se desarrolla en Sopa de ganso es la otra, la de la victoria/derrota. El vencedor Firefly castiga al conquistado arrojándole piezas de fruta la cabeza. Es una humillación con tintes cómicos.

#### 4.2.2.6.3.-Funciones intensionales

##### 4.2.2.6.3.1.- Extensión e Intensión

Siguiendo a Doležel, y después de haber tratado las funciones extensionales, abordamos ahora las intensionales, es decir el contenido informativo de la expresión. Las referencias verbales están constituidas por la referencia y el sentido. Extensión –según Doležel- es la referencia, y la intensidad el sentido.

Una intensidad tiene por dominio (los mundos posibles) y por campo (los objetos y el valor de verdad) a entidades extralingüísticas. Una semántica intensional “independiente del lenguaje” no es de ninguna utilidad en el estudio del significado literario. (Doležel, p 199) Otra concepción es la intensidad como significado del diccionario o contenido informativo de la expresión sentido vs referente y significante vs significado. El significado intensional se vuelve dependiente del lenguaje.

Se trata del mismo contenido informativo, pero diferentes semánticamente: así se desarrollan los textos literarios; dejan al descubierto la equivalencia intensional o sinonimia.

Por tanto, el papel importantísimo del significado intensional en la literatura: ser estéticamente efectivo –frente al extensional que es, desde ese punto de vista,

neutro- . Son fenómenos intensionales las figuras, los recursos poéticos, los anagramas, etc.

#### 4.2.2.6.3.2.- La función intensional

Atado a la redacción del texto ficcional en construcción, pero “obviamente el autor construye los mundos ficcionales y el lector los reconstruye a través de la redacción original del texto (la textura), es decir, como funciones intensionales”. (Doležel, 1999, p. 203)

Función intensional del valor doble: el nombre propio de Rufus T. Firefly y la descripción precisa: el jefe de gobierno de Freedonia. Los nombres propios tienen una intención nula, mientras que las descripciones precisas conllevan intensiones. De este modo la función intensional impone en el mundo una estructuración intensional concreta. División del mundo en dos dominios:

1.-El del edificio palacio de la gobernación (no olvidemos que Rufus tiene la cama –unida por la barra al estilo de los bomberos- justo encima del Salón de baile.

2.-El resto, la residencia del Embajador Trentino. Apenas salen calles y ciudadanos (además de las trincheras en la guerra que acontece en la última parte de la película)

Recordemos que la textura del texto ficcional determina la estructuración; y la dependencia de la estructura del mundo de la forma de la textura.

Doležel, refiriéndose a Frege: asociar una variedad de sentidos con el mismo referente, así las funciones intensionales nos proporcionan un acceso indirecto a la estructuración de los mundos ficcionales. En *Sopa de ganso* hay cierta regularidad a la hora de nombrar: el nombre de pila adaptado a la película: Chicolini (Chico), Pinky (Harpo), Rufus (Groucho), Ms Teasdale, Trentino, etc.

Mediante esta función intensional ordena el conjunto de sus habitantes. Para concluir este apartado podríamos decir que las extensiones y las intensiones son complementarias en la producción del significado literario.

#### 4.2.2.6.3.3.- Autentificación

Según Doležel (1999) “Los mundos ficcionales son una clase especial de posibles a los que se les concede una existencia ficcional”. (p. 209) Es el poder del texto para conceder existencia ficcional y se expresa formalmente en la función intensional de la autentificación.

1.-La construcción de mundos como fuerza performativa. Los textos ficcionales pueden llevar a cabo precisamente la función de autentificación porque están exentos de la evaluación de verdad; son actos de habla performativos. Y es que “el acto de construcción del mundo no puede identificarse, o compararse, con actos de habla simbólicos tales como afirmar la verdad o la falsedad de algo, mentir, imitar o simular” (p. 210)

El texto literario tiene carácter performativo –se emplea para realizar una acción-. Una condición necesaria del performativo es la autoridad del hablante (debidamente autorizados). Existe un factor básico: la fuente dual de la textura narrativa, el narrador y la persona o personas ficcionales. “Por supuesto, el productor real del texto completo es el autor; no obstante, su textura, sus rasgos formales, semánticos e ilocutivos están determinados por la oposición entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes”. (p. 212)

Recordemos que uno de los principios de la ficcionalidad es que “existir ficcionalmente” significa “existir en modos, rangos y grados distintos”. Este es uno de los principios de la semántica de la ficcionalidad, que se separa y difiere de la doctrina mimética: es posible explicar las entidades ficcionales cuya existencia sería análoga a la de las existencias reales, pero también las otras.



## La autenticación diádica

Partiendo del ejemplo de narración diádica en el Quijote ¿qué existe en el mundo ficcional molinos o gigantes? En *Sopa de ganso* la apariencia falsa del espejo. En general, el tono de la película hasta que vemos que es una parodia. En cuanto a que existe realmente, la respuesta no se basa en una valoración de verdad se basa en el texto, en el carácter de la textura constructora. Los personajes – los hermanos Marx jugando en el espejo- los introduce el discurso del narrador, los personajes reflejados en el falso espejo las personas ficticiales.

Una regla general define el carácter de la función diádica: las entidades presentadas por el discurso del narrador anónimo de tercera persona se autentican como hechos ficticiales, mientras que no lo son aquellas presentadas por el discurso de las personas ficticiales (“narración autorizada” para designar la fuente primordial de los hechos ficticiales).

La autoridad de autenticación de la narración está basada en la convención, y se inscribe en las normas del género narrativo.

Todos los rasgos del discurso de la narración autorizada son negativos; carece de valor de verdad, de fuente subjetiva identificable (es anónima), y de situación espacio-temporal (el acto de habla no tiene contexto). La narración autorizada es prisionera de su fuerza de identificación, pero los “errores del autor” no tienen que ver con las complejas estrategias de la textura que incluyen contradicciones en el mundo ficcional a fin de construir mundos imposibles.

La escena del espejo de la película la constituyen hechos que pertenecen al dominio virtual al mundo ficcional. Respecto a la contradicción de personajes (Chicolini y Pinky) que han urdido el truco, o la ilusión óptica, coinciden con la afirmación del narrador. La opinión del otro personaje (Rufus T. Firefly) no concuerda con la del autor. Problema con los elementos virtuales presentes en el discurso de las personas ficticiales. Si se cumplen condiciones se convierte

el elemento virtual en un hecho ficcional (p. 217). Los requisitos son tres: En el primero y en el segundo los testigos ficcionales son tan convincentes como los testigos reales si sus explicaciones son coherentes y las aceptan los otros habitantes de sus mundos. El tercer requisito se refiere al dominio virtual. El dominio de los posibles que siguen sin ser auténticos. Se divide en dominios privados, creencias, visiones, ilusiones –como el citado espejo de los Marx-.

#### La autenticación graduada

Una función que proporciona a los componentes del mundo diferentes rangos o modos de existencia ficcional.

Encontramos la forma subjetiva Er –que construye hechos ficcionales relativos a un grupo de personas- en el caso de *Sopa de ganso* –hechos mezclados con actitudes subjetivas, creencias, suposiciones, emociones, etc., aunque diferentes de los dominios virtuales privado –o forma subjetiva Ich-. (p. 220). Los hechos ficcionales en esta película se encuentran entre los dominios de lo real y lo virtual.

El mundo de los Marx se desarrolla de acuerdo a este modelo. Es parte de la esfera –relativamente objetiva- del mundo ficcional. Hechos relativamente ficcionales contrastada con los elementos virtuales que las personas ficcionales proyectan los hechos virtuales se enfrentan a la narración autorizada que ha construido los hechos ficcionales.

#### Autoridad de la autenticación

Fiabilidad del narrador. En este caso, en *Sopa de ganso*, el espectador no puede aceptar la oferta del narrador para que trate el relato como una historia política, bélica o romántica. Es un texto ficcional gobernado por las convenciones de la construcción del mundo ficcional más que por las condiciones de verdad de la escritura de los relatos de los géneros aludidos. El narrador transforma los sucesos, las personas, las palabras, los lugares, etc. en entidades del mundo ficcional.

El narrador construye una historia diferente de los hechos históricamente conocidos, y los transforma en una historia libre e imaginativa; desde el punto de vista ficcional, absurda y surrealista.

### Subversiones de la autenticación

El concepto de mundos imposibles –desde el punto de vista lógico- aparece, y es el momento de considerarlo. Vemos el mal uso de la autenticación.

1.-Narraciones autoanulantes: Recordemos que si la fuerza de autenticación de la textura es nula y no tiene ningún valor, los hechos posibles no pueden convertirse en ficcionales; no obstante no se trataría de un proceso destructivo, sino productivo, “de nuevas maneras de producir significados” (Doležel, 229)

En el relato de *Sopa de ganso* encontramos dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autenticación: A) la ironía, que mina la fuerza de autenticación en la narrativa (ampliar con ejemplos). Invalidación irónica de los procedimientos convencionales de autenticación. B) la metaficción (se ven cimientos). Es una narración autoreveladora. El acto de autenticación se anula porque es puesto al descubierto (ejemplos).

Los mundos ficcionales proyectados por las narraciones autoanulantes y autoreveladoras carecen de autenticidad. Son construcciones que se ubican entre la existencia y la inexistencia ficcional.

### Mundos imposibles

Doležel (1999) sostiene que “el colapso de la autenticación puede estar también ocasionado por una estrategia semántica, a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional” (233). Emerge un mundo imposible en un estricto sentido lógico.

La estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles. No hay existencia ficcional para un mundo imposible. En *Sopa de ganso* encontramos contradicciones: 1) en cuanto al escenario de la película un país/países que no existen. 2) el hecho ficcional literario aparece como una representación teatral, una serie de gags irónicos. 3) órdenes ontológicos diferentes.

Superposición de alternativas contradictorias e irreconciliables, “un texto diseñado por producir equívocos entre afirmaciones divergentes” (Doležel, 235). Parte de la grandeza del lenguaje es que puede nombrar entidades inexistentes, aunque sigan estando fuera del reino de lo posible. Observados con detalle la categoría de las entidades en los mundos imposibles, se parecen a los inexistentes.

No nos movemos –desde el punto de vista semántico de la escritura de los mundos posibles- en la creación de entidades ficcionales, la creación de mundos sino en el diseño de mundos imposibles. La estructura imposible de *Sopa de ganso* ocasiona un acto –como apuntaría Doležel- que se burla de las condiciones pragmáticas de la construcción del mundo ficcional.

Respecto al punto anterior –la narración autoreveladora- crea un mundo ficcional imposible. Por tanto, los mundos ficcionales de la metaficción son necesariamente imposibles. Se produce la coexistencia imposible de personas ontológicamente heterogéneas y los artefactos ficcionales contruidos. La metaficción es un caso de metalepsis.

Nos encontramos con una parodia diegética. Técnicas de la metaficción que se emplean como el empleo de los dobles ficcionales de los Hermanos Marx. La identidad intermundos se aprecia por la designación de los nombres propios (Chicolini, Pinky, Rufus). La metalepsis deja tras sí una división dentro del mundo ficcional. El espectador se traslada a ese mundo ficcional caótico de los Marx en Freedonia, y lo hace como Alicia cruzando el espejo, pero esta vez el espejo es una ilusión óptica.

#### 4.2.2.6.4.- Resultados

De nuevo he sometido el texto narrativo a las dos funciones: extensional, en primer lugar, e intencional, a continuación. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos hemos adentrado en las funciones intencionales. A su vez, nos hemos fijado en la función de autentificación –que determina lo que existe en el mundo ficcional-.

Por tanto, después del análisis de investigación, nos ha dado como resultado que nuestro mundo ficcional es un “mundo imposible”. Una vez más recurrimos a esta fórmula que ofrece la Heterocòsmica sobre un “mundo imposible”:

Parodia (suma de ironías) + Metaficción + Metalepsis = Mundo imposible

Veamos que pasos hemos seguido. A partir de que “testeamos” con las “Subversiones de la autentificación”, nos hallamos en un punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que *lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible*.

Ha aflorado, por tanto, el concepto de mundos (lógicamente) imposibles. Seguidamente, la auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autentificación. El autor escoge dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autentificación: la ironía y la metaficción.

La ironía mina la fuerza de autentificación (narrativa), ya que se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autentificación. *Sopa de ganso* es una suma de ironías y parodias. Con lo que se confirma aún más su nula autentificación. Nos hemos acercado al final de la demostración. No puede ser un mundo posible, por su naturaleza paródica de una sociedad (del gobierno y de otras instituciones). Se plantea entonces como un “mundo imposible”.

Hemos visto después la metaficción o “narración auto-reveladora”. En el film de Chaplin se pone al descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica, la metalepsis y la intertextualidad (los Hnos. Marx son los protagonistas trasladados a la narración; no existen personajes ficcionales; además Groucho frecuentemente se dirige a cámara para ir relatando sus impresiones y planes al espectador).

Concluimos este epígrafe con otra conclusión: las narraciones auto-anulantes simulan la textura narrativa, pero no pueden conceder la existencia ficcional, ya que subvierten los propios cimientos de la creación de ficciones y crean ficciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia ficcional.

Después hemos comprobado la afirmación de Doležel acerca de que a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico. Y hemos hallado contradicciones de muchos tipos: cronológicas, de representación (es como un teatro, en el que se dan elementos circenses y de gran guiñol), y el último tipo: las entidades son de órdenes ontológicos diferentes.

Por tanto, Freedonia y Sylvania Tomania -y sus habitantes- forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”.

## Modelo C. Arquetipo de *Tomania*

---

### 4.3.-Modelo C. Arquetipo de *Tomania*

#### 4.3.1.- Características del modelo

Se abordan las consecuencias de la II Guerra Mundial; comienza su aparición el arquetipo de nazi villano, aunque aún en un tono paródico. Se utiliza el humor como bálsamo y prevención contra la injusticia.

#### 4.3.2.- Película *El gran dictador*

Abordamos el análisis del texto fílmico desde una perspectiva que podríamos denominar híbrida; considerando, fundamentalmente, el estudio de la Poética Fílmica, o construcción de los textos cinematográficos, y las disciplinas que integra: Narrativa, Retórica y Estética. La Pragmática no será objeto de estudio en este análisis.

##### 4.3.2.1.-Poética fílmica. Discurso narrativo

Distinguimos dos planos de análisis en una narración cinematográfica: la historia o contenido narrativo (el “que”) –a través del espacio, el tiempo, los personajes y las acciones-, y el discurso o forma de plasmar ese contenido (el “cómo”), mediante las sustancias expresivas de imagen y sonido.

##### 4.3.2.1.1.- La historia

Definiremos el espacio, el tiempo y los personajes, cuya identidad se define a partir de las acciones.

##### 4.3.2.1.2.- El espacio

Chaplin elabora una geografía (aunque no aparece ningún mapa) de países, capitales. También elabora una historia resumida y aproximada del país. Nos damos cuenta de que se refiere a Alemania y a sus habitantes, por los nombres. Así, Tomania es Alemania y Osterrich es Austria. Los países aparecen camuflados para evitar la censura Hays, y no crear problemas diplomáticos. Hay dos espacios principales donde se desarrolla todo. El palacio del dictador y el ghetto judío. También aparece al comienzo una trinchera de guerra y una estación de tren, absolutamente de “opereta”. En los espacios que se crean, se encuentran objetos simbólicos como las banderas, por ejemplo.

#### 4.3.2.1.3.- El tiempo

Sensación de tiempo detenido. A pesar del avance de casi veinte años mediante una elipsis. El guión en la historia se realiza en tiempo real. Como una crónica, Recoge los acontecimientos desde la I G.M., hasta la anexión de Austria. A partir de ahí Chaplin se precipita con un final idílico, pero imposible con el desarrollo de la historia (y de la Historia).

Se relaciona con las ucronías históricas. También forma parte de la forma del contenido; pero el contenido mismo se basa en la referencia y en la ideología (referencia, igual a mundos reales en que se basa la creación mítica). También en los propios modelos mitológicos que sirven para construirse ese mundo.

Conceptos como “Kairos”, que significa “el momento oportuno”. En el catolicismo es muy importante. Sin embargo, aquí vemos la importancia del “Destino”, que es muy representativo de la cultura germánica. Mitificación de Sigfrido, de Parsifal (lo vemos en la música de Wagner, y en la literatura de Nietzsche)



#### 4.3.2.1.4.- Los personajes



Figura 79.

Fotograma del barbero en su negocio en el Ghetto

*El gran dictador*, 1940 (Charles Chaplin, United Artists)

Chaplin se desdobra en dos personajes: el barbero judío y el dictador Hynkel. Éste último es realmente un bufón. No es el “superhombre” de Nietzsche. No es de la evidencia en los gestos de fante como Mussolini (Napoloni en la película) de donde viene el humor. Es del hieratismo. De hecho es tan poco árido como el barbero judío. Los dos lugartenientes de Hynkel son Garbitsch y Herring.

Garbitsch: Es el heterónimo de Goebbels, el Ministro de propaganda nazi. “Garbitsch” (garbage quiere decir basura en inglés). Representa la ideología del fascismo. Se retrata muy bien en su discurso final antijudío. Lo de “los estómagos vacíos” es de Hitler en Mein Kampf

Contrasta con el grotesco Herring (“arenque”) que se identifica con Hermann Göring, responsable de las fuerzas aéreas y Jefe de la Gestapo durante el dominio nazi. Hay una divertida secuencia en la que se ve cómo el dictador le arranca sus medallas. A Göring también le fascinaban, por eso le llamaban “el plomero”.

Schultz: El nombre muy común entre los alemanes sirve para ilustrar quizá la evolución que muchos alemanes medios debieron tener: al principio fascinados por Hitler, pero que después va viendo los métodos y se horroriza.. Recuerda al personaje de Rommel.

Chaplin se adelanta a la realidad en su ficción: Rommel como Schultz, primero fue héroe en la I G.M., después formó parte de las filas nazis, pero cuando detecta la locura que se avecina forma parte de un complot para matar a Hitler (Igual que el personaje de Schultz en la escena de los puddings)

La psicología de los personajes queda muy bien marcada respecto a los modelos a los que imitan: Goebbels, mucho más fanático y convencido de sus ideales (un intelectual) se suicidará en el bunker poco después que Hitler. Sin embargo, Goring es un arribista y se arrima al sol que más calienta (Hitler se sintió traicionado por él) El personaje de Schultz es parecido a Rommel (Hitler en julio de 1944 sobrevivió a un atentado en su cuartel general de Prusia oriental. El coronel Claus von Stauffenberg y otros militares fueron inmediatamente ajusticiados. El propio Rommel se vio forzado al suicidio. Hay una película que relata muy bien estos hechos: *Rommel, el zorro del desierto* (Henry Hathaway, 1951).

El personaje femenino es Hannah, interpretada por Paulette Goddard. Hannah es la portavoz de los habitantes del ghetto. Goddard, por contar con ascendencia judía, se apropia o identifica con la voz de los judíos en la película. Hannah es al mismo tiempo una víctima de los tiempos modernos (el mismo personaje, huérfana, una fuerza de la naturaleza, como el papel de Leni Riefenstahl en *La luz azul*, película que dirigió en 1932). Su filosofía es: “La vida sería tan hermosa si nos dejaran vivir en paz”.



Leni Riefenstahl en “La luz azul” y Paulette Goddard en “Tiempos Modernos”.

Figuras 80 y 81

Vestuario similar. Leni Riefenstahl en *La luz azul* y Paulette Godard en *Tiempos modernos*

*Fotogramas de La luz azul*, 1932 (*Leni Riefenstahl, Produktion*) y *Tiempos modernos*, 1936 (Charles Chaplin, United Artists)

Chaplin sentía gran admiración por la directora de cine Leni Riefenstahl (en la estética que lucía en *La luz azul*, película por la que Hitler decidió hacerle todos los encargos cinematográficos que la hizo). La influencia de Leni se deja ver en los papeles que interpreta Paulette Goddard, especialmente en *Tiempos modernos*.

El crítico cinematográfico Roman Gubern en el prólogo a la edición española de las Memorias de Leni Riefenstahl escribió sobre esta fascinación de Chaplin por Leni: “Telegrafió a la autora felicitándola por *La Luz Azul* y que a continuación vestiría a Paulette Goddard de sus *Tiempos Modernos* como la protagonista de aquel film. Leni hacía el papel de “Junta”. Hitler quedó tan entusiasmado ante la visión del film que se empeñó en encargarla la realización de un documental sobre el Congreso del Partido. En 1935 Riefenstahl dirigió *El triunfo de la voluntad*, una obra de propaganda que la autora transformaría en una oda wagneriana.

De hecho, en el año 1937 obtuvo tres medallas de oro en la Exposición Internacional que la Francia del Frente Popular celebraba ese año. Durante el año 1938 recogió numerosos galardones por su película *Olímpia* (desde el León de Oro en la Bienal de Venecia) y continuó el éxito en capitales europeas

como Oslo, Bruselas o Viena. Salvo en EE.UU. hasta un año antes del inicio de la II guerra mundial. (...) En sus Memorias, Riefenstahl relata “Incluso en Oslo, como anteriormente en todas las capitales europeas, se aplaudió cuando apareció Hitler”. Y quien no quiera creerlo puede leerlo en las hemerotecas. A menudo he pensado que significaba el hecho de que, un año antes de que estallase la guerra, despertase Hitler en Europa tales simpatías” (2013, p. 218).

Respecto al grado de implicación de la cineasta alemana, extraemos de su libro de Memorias:

“En noviembre de 1938 viajé con, entre otros, un representante del Comité Olímpico alemán a Nueva York; Nada más llegar al puerto, uno de los numerosos reporteros le preguntó: “¿Qué opina usted de que los alemanes quemen sinagogas judías y destruyan tiendas judías y asesinen judíos?- Esto no es verdad. No puede ser verdad, repliqué aterrada (...) Inmediatamente después de mi regreso, visité al capitán Wiedemann (...) esperaba saber por él la verdad desnuda. Lo que me reveló me conmovió profundamente (...) Hitler había pronunciado un discurso excitadísimo exigiendo venganza por el atentado *ocurrido en la Embajada Alemana de París: un joven judío había matado a tiros al secretario de la embajada* (...) Después de esto, se incendiaron sinagogas en las ciudades alemanas, se destruyeron establecimientos comerciales judíos y se enviaron judíos a campos de concentración”. (Riefenstahl, p. 221)

#### 4.3.2.2.- Poética fílmica II. Discurso audiovisual

En este punto analizaremos los puntos principales del discurso: la imagen y el sonido de la política como parte de la poética fílmica.

##### 4.3.2.2.1.- Imagen

La contrastada y hermosa fotografía es obra de Roland Totheroth y Karl Strauss; y el montaje con la dificultad de la estructura en paralelo, de Willard Nico. Pero en este apartado visual querría destacar algo que pasa desapercibido “a primera vista”. Los carteles del ghetto están escritos en esperanto. Esta lengua tiene un pequeño papel, pero muy simbólico, ya que en

esperanto (con algún error) están escritos los mencionados carteles. Seguramente Chaplin decidió no utilizar judeoalemán (yiddish), opción a priori más lógica, para dar a su historia un ámbito más amplio (menos local) que el meramente nazi y judío, de la misma manera que alteró el nombre del país (Romania) y cambió los símbolos empleados por el partido totalitario.

#### 4.3.2.2.2.- Sonido

Como el dictador, Chaplin pudo arengar a las masas en un galimatías o jerga, caricaturizando el estilo de oratoria de Hitler. Jerga que Chaplin había utilizado eficazmente en la canción del vagabundo en *Tiempos modernos*, y que se mantiene en la tradición del music-hall británico (“hablar alemán en una jerga disparatada”). En un estilo “discurso de Nuremberg”, la arenga de Hynkel enuncia frases como (dobladitas por el traductor de inglés por la radio). Por ejemplo:

“Democratia shtunk” (democracia is fragant –fragante-)

“Libertad Shtunk” (Liberty is odious, odiosa)

“Frei sprachen shtunk” (Freedom of speech is objectionable, censurable)

Diferentes grados de lenguaje, por tanto: diálogos coloquiales entre los personajes del ghetto, jerga política “fascista” –con tomo humorístico- para el Dictador y los que le rodean, y lenguaje engolado para la voz en off que se identifica con un presentador de radio.

En el plano fonético, la voz en off antes referida es predominantemente enunciativa –informativa-, sin embargo los diálogos, tanto del Ghetto, como de la residencia del dictador son mucho más expresivos, con una entonación más rica, y en el caso de los personajes judíos especialmente desiderativa.

Además de distinguir el Ghetto y la residencia, hay que dejar al margen el preámbulo o prólogo correspondiente a la I GM, en el que apenas hay diálogo y predomina la mímica – mediante gags-, y la parte del discurso final, en la que el emisor –el autor- también establece relación con el receptor (metalepsis).

Podríamos concluir este apartado con que la unidad lingüística viene dada por el tono de humor de toda la película.

Dos escenas que tienen su correlato. Las semejanzas que hallamos entre la escena del Globo Terráqueo y la del Barbero afeitando nos permite catalogar esta relación con el nombre de una figura: la comparación, pero en este apartado hay que destacar la banda sonora.

En el caso del afeitado del barbero: Brahms, la danza húngara nº 5, a partir de ritmos folklóricos romaníes (gitanos). Y un fragmento de la opera de Wagner “Lohengrin” en la conocida escena del globo terráqueo que maneja el Dictador.

#### 4.3.2.3.- Retórica fílmica

La Retórica es una disciplina firmemente asentada en los estudios sobre el acto comunicativo. Comenzó en la Grecia de los sofistas, y durante la Edad Media se convirtió en una de las artes del discurso –junto a la gramática y a la dialéctica-. Durante el Renacimiento vivió un nuevo periodo de esplendor que duraría hasta el siglo XVIII. El siglo siguiente cayó en el olvido, y a partir del siglo XX ha resurgido un enorme interés. Muestra de ello es la publicación en 1958 del “Tratado de la argumentación” de Perelman y Olbrechts-Tyteca. La Retórica ha renacido académicamente ajustada a los nuevos medios de comunicación social. El Prof. Francisco García (2005) lo interpreta así: *El interés de la retórica desde las nuevas tecnologías, reside:*

- En la construcción del discurso y en las relaciones pragmáticas entre el autor y el lector, que con frecuencia intercambian sus papeles
- En las consecuencias que resultan de la posibilidad de la construcción no lineal de los discursos hipertextuales y la multiplicación de esas linealidades en los textos

- En las relaciones interactivas del lector con la máquina y de interacción con los otros sujetos humanos, ya sea en tiempo real o en anacrónico, y
- En las múltiples relaciones entre textos, ya sean internas o externas, de la hipertextualidad misma.

#### 4.3.2.3.1.-Construcciones retóricas

Son bastantes los puntos de confluencia entre Narrativa y Retórica al tratarse de un texto ficcional. Vamos a localizar las figuras retóricas que forman parte de *El gran dictador*. Distinguiremos si son de adición, de supresión o de sustitución.

A) Figuras de adición. Vamos a ir enumerándolas, y citando ejemplos.

Muestras de *antítesis* en la voz procedente de una radio que describe las esculturas de la “HynkelStrasse”: “La Venus de hoy y el pensador de mañana”

De *antítesis* cuando el personaje del Ghetto, Jaeckel afirma: “Mas vale morir que seguir viviendo así”.

*Epíteto*: Aquí el adjetivo es usado como atributo por Garbisch:

-“No estaremos en paz mientras no haya una pura raza aria. ¡Qué maravilla sería! Un país de rubios con ojos azules...”

-“...una Europa, una Asia, una América rubia. Y un dictador moreno..~~El~~ dictador del mundo!

*Hiperoje*: Las alabanzas de Garbisch a Hynkel son exageradas e hiperbólicas (con finalidad humorística). Y una parte de divinización: cuando se denomina a Hynkel “Dictador del mundo”. También en “¿Por qué no? “O César o nada”. (Expresión que se repetirá en la escena del “globo terráqueo”) “El mundo es decadente, se agota. Ninguna nación se opondrá (...) cumplir nuestro sueño: una raza pura aria”. Y hallamos otras muestras en las expresiones: “Hermosos

arios rubios”, “Le amarán, le adorarán, le venerarán como a un dios...”, “No diga eso. Me aterroriza a mi mismo”.

Otro *hiperoje*, cuando Napoloni le dice a Hynkel: ¡Ah, mi hermano Dictador!

Muestras de *hipérbole visual* en el plano de los dos dictadores en el desfile militar. No hay contraplano. Y en el diálogo:

-“Donde están las hélices?

-“¿hélices?

-¿Nunca ha oído hablar de los tanques aeromarinos?

Otro ejemplo de *hipérbole visual* cuando Napoloni y Hynkel en la barbería hablan de una pecera con peces muertos, a la vez que suben las sillas de barbero tanto que se caen. No se pueden estirar más ni el gag visual ni el comentario.

Muestra de *oxímoron* en el momento en el que Hannah le dice a Hynkel: “sueña despierto”. Otra muestra más de esta figura la hallamos cuando Hynkel enfadado le dice a Schultz, algo contradictorio: “Es (refiriéndose a Schultz) un demócrata desteñido”.

*Paranomasia*, es decir, palabras fonicamente parecidas, pero de significado diferente. Lo hallamos en el diálogo entre Schultz y el barbero (ex soldado judío:

“Creí que eras ario” (El barbero entiende “aries”)

-“No. Soy Sagitario” (versión en castellano)

-“No. Soy vegetariano (versión inglesa. “veget-arian” y “arian”)

Un claro ejemplo de *paradoja* se aprecia cuando Napoloni se adelanta a Hynkel en la invasión y afirma:

-“Nos ha robado la invasión”



B) Figuras de supresión. Vamos enumerando los ejemplos.

Caso aparte son los discursos de Hynkel, el dictador. En ellos nos encontramos figuras de supresión, como *asindenton* (omisión de nexos). Asimismo, encontramos otras figuras de repetición para dar más énfasis a sus palabras: redoble y reduplicación, además de repeticiones fonéticas diseminadas: “Die Juden, Die Juden!”

En relación con los discursos, Chaplin emplea una jerga inventada por él (que ya utilizó en *Tiempos Modernos*) Se conoce como “hablar a la polaca”. Es una parodia de Hitler. Un ejemplo claro de *ironía* se aprecia cuando frente a su extensa y amenazadora verborrea, el traductor del discurso sólo dice “Acaba de referirse a los judíos”.

C) Figuras de sustitución. Enumeramos los diferentes ejemplos hallados:

*Alusión*, o referencia a una expresión típica del cine negro. Se aprecia cuando se encuentran a punto de estrellarse el soldado judío y el Aviador (Schultz), y éste último pregunta: “Este es el final. ¿Un cigarro?”.

Otra *alusión*, esta vez visual, con el homenaje que Chaplin ofrece a la composición de Debussy *El sueño de un fauno*. El propio Hynkel actúa como un fauno con su secretaria, que se desmaya por la emoción. Para subrayar aún más ese homenaje, se escucha de fondo la música de Debussy.

Continuamos con muestras relativas a esta figura de sustitución, y hallamos una nueva alusión, esta vez respecto a la mitología nórdica. Habla Schultz en el Ghetto sobre el atentado: “Para conseguirlo uno de nosotros debe morir. Antaño la tribu aria de los longobardos hacía sacrificios humanos al dios Thor. La suerte elegía a su víctima”

Últimos ejemplos de alusiones; una que proviene de aquella (cínica) cita de los Hnos. Marx. “Estos son mis principios, y si no le gustan tengo otros”. La alusión

a esa cita de los Marx se percibe en el diálogo entre Hynkel y Garbisch sobre el préstamo de un banquero judío:

-“Será difícil dada nuestra política hacia los suyos”

-“Pues cambiemos nuestra política...al menos mientras negociemos el préstamo”

Una muestra de *disfemismo*: Hynkel dice “Hay que apretarse el cinturón”. Su lugarteniente (Herring) lo entiende en sentido literal y realiza el gesto de apretárselo, aunque dada su obesidad, no lo puede hacer.

Una *ironía* al comienzo de la película. Aparece una nota de aviso: “Cualquier parecido entre Hynkel el dictador y el barbero es pura coincidencia”. Evidentemente el parecido entre ellos no es casual. Incluso hay dudas de que lo sea el otro parecido: el que mantiene Hitler con Charlot.

Se percibe otra ironía, aunque del tipo visual. La primera parte (I GM) es casi muda. Repleta de gags, y de contrastes entre lo que dicen los escuetos diálogos y las imágenes. La voz en off anuncia: “El gran cañón Bertha destruirá Notre Dame” (vemos como la bala cae a escasos metros del cañón). Poco después la bala “cobra vida” y persigue al soldado interpretado por Chaplin. Estamos además ante una personificación.

Dos muestras de *ironía* más. La primera sucede en medio de la batalla, cuando el soldado protagonista llega a una casa en ruinas. Allí pregunta con excesiva educación, dadas las circunstancias: “¿Se puede?”. La segunda la hallamos cuando Garbisch le da su opinión a Hynkel sobre el discurso: “Respecto a los judíos podía ser más violento (...) la violencia contra los judíos les hará olvidar el hambre”.

Una combinación con metonimia nos da como resultado una *metonimia irónica*. El tono es irónico, y al mismo tiempo lo que está detrás (representado por dos judíos, es el eterno pesimismo y victimismo hebreo). En el Ghetto, dialogan el señor Mann con el señor Jaeckel:

-“Buenos días, Sr. Jaeckel”.

- “¿Qué tienen de buenos?”
- “Podrían ser peores”
- “Si cree Vd. eso es que tiene mucha imaginación”.

Otro ejemplo de metonimia irónica parecida a la anterior. El señor Agar ironiza sobre el victimismo de los judíos, representado aquí por el Sr. Jaeckel: “Ese es el problema. Viviste tantas desgracias, que eres infeliz sin ellas”.

Una ironía basada en el contraste entre imagen y audio. La voz de la radio (que es omnisciente pero parcial) se refiere al trabajo de Hynkel en su palacio y dice: “Infatigable actividad todo el día” (en realidad vemos como su ayudante pega un sobre de carta con la lengua).

A continuación transcribimos algunos diálogos caracterizados por la ironía: En primer lugar, una conversación entre Hynkel y Garbisch sobre trabajadores en huelga:

- “...son unos cuantos disidentes”
- “¿de qué disienten?”
- “Del horario, de los sueldos bajos, de la calidad del serrín del pan”
- “¿Y qué más? ~~Así~~ se fabrica con la mejor madera!”

En otro momento de la película se percibe la ironía en el diálogo de Hynkel con un agente secreto.

- “Cuántos huelguistas hay?”
- “Toda la fábrica. 3.000”
- “Ejecutadlos. No quiero obreros insatisfechos. Formemos a otros antes de matarlos”.

Transcribimos otra parte del diálogo entre Hynkel y Garbisch, en el que domina la *ironía*:

- “Qué extraño. Todos los huelguistas son morenos. No hay ni uno rubio”
- “Son peores que los judíos”
- “Bòrrenlos del mapa”
- “No tan rápido. Primero los judíos. Luego los morenos”

Por último, para cerrar este apartado sobre las figuras de sustitución, hallamos tres ejemplos de *sentencias*. La primera cuando en el Ghetto uno de sus habitantes sostiene: “Los judíos no debemos meternos en esas cosas”. Otra sentencia apoyada en la parte visual se aprecia cuando Hannah está a punto de ser afeitada por error por el barbero; ella le dice: “Dicen que los grandes hombres son despistados”. Y el último de estos ejemplos se manifiesta cuando Garbisch le dice a Hynkel (en realidad es el barbero): “El mundo espera sus palabras”.

D) Figuras de intercambio. Vemos tres ejemplos de figuras diferentes: sinquisis, onomatopeya y perífrases.

*Sinquisis*, es decir, orden caótico de las palabras en una frase en:

-“Siento el incidente acaecido a la señora Napoloni...”

-“¿Perdone?”

-“Que siento el Napoloni acaecido a incidente...”

*Onomatopeya* cuando el soldado protagonista se pierde entre la densa niebla y lanza sonidos imitando al “ulular” de un buho: “Buuuuuu, ¿capitan? Uuuuuuu”

*Perífrasis*, cuando el discurso final se dirige “No a los hijos de la doble cruz (nazis), (irá) a los hijos de Israel (judíos)”

#### 4.3.2.3.2.-Valor metafórico

Veremos el uso de categorías retóricas mediante el análisis de determinados fragmentos del texto fílmico que nos ocupa. Para ello, seguiremos el enfoque teórico de J.C. Laínez. Encontramos en primer lugar una “analogía metafórica”. Observamos como los objetos (arquitectónicos, domésticos, vestuario, etc.) se relacionan con los personajes.

En la película, una vez superado el periodo de amnesia, el Barbero sin nombre regresa a su negocio (no se indica en ningún momento donde vive). Gira súbitamente una esquina y se nos presenta el Ghetto. El Barbero, por cierto,

conserva aún mucho del personaje de Charlot Accede a su local, donde todo le resulta familiar, y al mismo tiempo extraño. Pero es él quien se ha convertido en un extraño en un territorio conocido, que debe ser re-conocido. Las telarañas y el polvo tratan de darnos una idea del tiempo pasado (casi 20 años, si contamos el final de la I GM y el año de anexión de Austria). Aquí viene la primera metáfora, el barbero con su bara de faena y su chaleco de cuadritos representa un pacífico pequeño burgués. Mientras borra las letras “jew” (judío) de la fachada de su negocio, aparecen dos soldados de las tropas de asalto, con sus exageradas botas, casco y uniforme militar. Demasiada agresividad en el ambiente para lo que se supone –sin más referencias- un tranquilo barrio.

A través del vestuario de ambos personajes –el del pequeño burgués y el de los militares- nos damos cuenta de que latén dos mundos en colisión: uno más contemporáneo, formado por las clases sociales (el Barbero es el ejemplo) y otro más decimonónico, el de los estamentos (las tropas de asalto es el otro ejemplo). Dado que está claro quien ostenta el poder, se deduce una situación de retroceso social, de “status quo ante”.

Repasamos la definición de J.C. Laínez: “el término analogía metafórica se referirá a la relación entre una figura antropomórfica y un objeto determinado, entre los cuales no habrá un parangón de funciones narrativas, sino tan sólo una identidad que los haga equiparables a un nivel estrictamente metafórico” (Laínez, 2003, p. 96) Hasta ahora hemos visto esa relación “objetual” respecto al vestuario, ahora lo veremos respecto a otros objetos: los domésticos, que representan a Hannah, la joven protagonista judía, que vive en el ghetto y paga su habitación a cambio de tareas de lavandera. El valor de Hannah hace que cada vez que aparecen las tropas de asalto ella “les plante cara” a través de sus sartenes, macetas, etc. Se convierte en algo automático, casi a la manera de “los perros de Paulov”. Cada aparición de los soldados, sabemos que será seguida por el rechazo de esta joven heroína.

De igual modo sucede cuando el amnésico barbero se resiste a seguir las órdenes de los dos miembros de las tropas de asalto. Hannah semi escondida les atizará con su sartén en la cabeza. El componente irónico es que son simples útiles domésticos y asociados a lo femenino (en ese momento y lugar).

Sin abandonar esa escena observamos una “prefiguración” de uno de los momentos más conocidos del cine: el travelling de Gene Kelly bailando y saltando en una calle repleta de charcos en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, 1952). La construcción del plano en el que el Barbero casi sonámbulo – tras el golpe de sartén- recorre la calle del Ghetto es casi idéntica. Cuando interviene el comandante Schultz hay un malentendido entre “creía que eras ario” (etnia) con “creía a que eras aries (horòscopo). “Aries, no sagitario”.

Encontramos otro ejemplo más de metáfora, que derivará en alegoría metafórica, relacionada con Hannah y los objetos. La vemos salir alegremente de su casa con un cesto de ropa limpia y recién planchada. De repente ve cómo las tropas de asalto, en un claro abuso de poder se están llevando la fruta de un tendero; sin pagar, evidentemente. Hannah interviene y llama cobardes a los soldados. Estos comienzan a arrojarla tomates. La escena de la joven acurrucada en el suelo de un portal mientras le arrojan la fruta como proyectiles, recuerda iconográficamente a una lapidación –la de la Magdalena-. No queda ahí. La parte alegórica se hará patente. A pesar de ser que las imágenes son en blanco y negro, la ropa blanca acaba manchada –con tomate- como de sangre, por la agresión de los militares. La ropa inmaculada de Hannah simboliza la inocencia, la pureza, frente a la brutalidad primitiva de unos soldados, cuya intención es matarla –aunque no llega a consumarse porque el tono de la película no lo permitiría. De ahí el uso de tomates-.

Esta era la alegoría metafórica que indicábamos más arriba, y que J.C. Laínez (2003) define así: es alegoría porque la metáfora de la cual partía sigue presente en algún momento de la cadena fílmica. Puede tener como base o no una analogía metafórica -en el ejemplo anterior, el objeto doméstico de Hannah: cesto de la ropa-. (p. 96)

Hasta ahora hemos visto Metáforas por el Plano. Este es el último ejemplo: Existe una fuerte imbricación de los personajes con el espacio que les rodea: dos universos en conflicto. Sin embargo, el Palacio del Dictador es más opresivo. Lo curioso es que el Dictador hace tonterías y a nadie parece sorprenderle de su entorno (como con Hitler, en la realidad: nadie se dio cuenta de que estaba loco)

Vamos ahora con las Metáforas por el Montaje. Laínez define esta modalidad de la manera siguiente: Metáfora por el montaje será (...) la que no se produce ni en el interior del plano ni a lo largo de la diégesis, sino que se va a percibir por el corte especial de una determinada escena, corte que pondrá ante la vista una serie de relaciones solamente comprendidas por el montaje. (2003, p.103)

Encontramos una *alegoría* de la ambición de poder en la escena de la bola del mundo o globo terráqueo: el mundo baila al compás que marca el Dictador. La música pertenece al Preludio del Acto I de Lohengrin (opera de Wagner inspirada en un mito: Lohengrin, el caballero del cisne, e hijo de Parsifal, protector del Grial. La alegoría sobre el poder también se apoya en la frase “O César o Nada”, que en otro apartado ya explicamos su origen ligado a César Borgia y a Julio César.

Hay símbolos como la jaula en el ghetto, que significa encierro, o el ajedrez al que juegan, que alude a la razón frente a la barbarie. Y más significados. Las sillas –del Barbero, del dictador, del salon de afeitado, etc. Hemos encontrado una “Teoría de las sillas”. Parece que el éxito de una silla determinada depende siempre de la calidad y del tipo de conexiones que el diseñador sea capaz de crear en respuesta a una necesidad específica. En el aspecto funcional, a través de su forma y sus materiales, una silla crea conexiones físicas y psicológicas con el individuo que se sienta en ella. Al mismo tiempo es capaz de encarnar significados y valores que conectan con el usuario en los terrenos intelectual, emocional, estético, cultural e incluso espiritual. Y a otro nivel se establecen también conexiones fundamentales entre los componentes estructurales inherentes al diseño de una silla. Una silla puede, asimismo, establecer conexiones visuales y/o funcionales con el contexto en que ha de ser usada, incluyendo otros objetos o estilos. En un sentido más amplio, el diseño de una silla está estrechamente ligado a diferentes ideologías, enfoques creativos y teorías económicas.

No hay que olvidar, por último que toda la película constituye una Metonimia (la parte por el todo), ya que el pequeño grupo de judíos que vive en el ghetto, y su éxodo y la consiguiente persecución por parte de los soldados del

dictador, representa todo el calvario que sufrió el pueblo judío a causa del nazismo.

La elipsis consiste en la supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia, de tal manera que a pesar de estar suprimidos se dan los datos suficientes para poderlos suponer como sucedidos o existentes (el espectador lo suple con su imaginación). Sin embargo, como transición, casi como una cortinilla en medio de esa elipsis, Chaplin utiliza un recurso para indicar ese “paso del tiempo”; lo hace con los periódicos que se están editando en unas rotativas.

Dentro del lenguaje cinematográfico encontramos *simultaneidad*, es decir se alternan dos tiempos vitales en donde la acción pasa de uno al otro.

La metáfora por la diégesis. Veamos la noción de diégesis. De los tres parámetros escogidos para el análisis de la metáfora en su seno (el plano, el montaje y la diéresis) es el único que trasciende el campo específicamente cinematográfico. También es el único sin correlato al nivel técnico de la práctica fílmica y es el que ofrece una mayor libertad de movimientos, al poder incluir dentro de sus límites aspectos tan variados como la evolución de los personajes, el tiempo de la diégesis, o la estructura de la misma trama narrativa.

Destacamos algunos actos significativos:

El primero, metáfora de la pérdida de la consideración y respeto por parte de Hynkel hacia Herring (en clave de humor a través del despojamiento de las medallas de la pechera de la casaca (el dictador le arranca no sólo las medallas, también los tirantes, etc.) cuando se hace evidente que Herring ha fallado en los planes de atacar Osterlich. (Nota: su modelo Goebbels también cayó en un grado de incompetencia total –a comienzo de la década de los 40- y le llamaban “el plomero”).

Hay metonimización de los personajes de realidad con la ficción. ¿Por qué identificamos que Herring es Goring, etc? Hay una parte de los rasgos de los modelos, que se aprecian en las copias. De Charlot al Barbero; De Hitler a



Hynkel. De Berlín a la capital de Tomania y (en la realidad) al proyecto de capital del III Reich (Germania).

Dos muestra de metáforas. La primera la encontramos cuando el barbero se encierra en la casa del Ghetto. La cámara se para en un plano de una jaula de pájaros. Y la segunda cuando los dos dictadores simulan una batalla con elementos de la comida. Una longaniza se convierte en espada. La sopera (sobre la que lanzan objetos) en el mar. Es una simulación de ataques.

#### 4.3.2.3.3.-Ironía y parodia

Según André Bazin, “cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario, es decir social, o bien lo hace con una ridícula torpeza (en particular en la mesa), o bien son los mismos objetos los que en último extremo se le resisten voluntariamente”. (2002, p. 17). Al mismo tiempo resulta curiosa la relación de Chaplin (aquí Hynkel) y los objetos: con la bola del mundo, la teoría de las sillas, etc.

Según Bazin Chaplin comete el pecado de la repetición. “El pecado capital de Charlot, al que por lo demás no duda en recurrir para hacernos reír a sus expensas, es la proyección en el tiempo de un modo de ser apropiado al instante; es la repetición (2002, p. 17).

En el relato cinematográfico hallamos numerosos “gags”, restos del humor mudo, del slapstick, que Chaplin utilizó en sus películas anteriores. Hallamos ejemplos, como:

- El resbalón con piel de plátano. El dictador se resbala por las escaleras

- En el ghetto: el barbero pelea contra las tropas de asalto nazis. Hannah le ayuda golpeando con una sartén a los soldados. Por error también golpea al Barbero; en ese momento él inicia un baile de sonámbulo con sonidos de “pajaritos que pían”, un recurso casi de los dibujos animados.

-Más recursos del cine mudo como los golpes con sartenes, tartas, tomates y cubos de pintura que se arrojan sobre los personajes.

#### 4.3.2.4.- Análisis Metaléptico

Hemos dado un espacio propio a las diferentes categorías metalépticas, ya que, Gerard Genette -tal vez el mayor estudioso de esta figura- nos habla del terreno fronterizo en el que nos movemos: “corresponde ya a la vez –o mejor dicho, sucesiva y acumulativamente- al estudio de las figuras y al análisis del relato, pero tal vez también (...) a la teoría de la ficción” (Genette: 2004,7). La retórica clásica definía la metalepsis como la designación figurada de un efecto por su causa; pero la narratología moderna explora –en base a la metalepsis- las distintas maneras mediante las que la ficción transgrede sus propios límites –entre el acto narrativo y el discurso-. Siguiendo el planteamiento de su obra “Metalepsis. De la figura a la ficción”, iremos viendo algunas de formas probables metalépticas, ejemplificadas en *El gran dictador*:

- La metalepsis “del autor”, es vista como una figura por medio de la cual se atribuye al autor el poder de introducirse en el universo de su ficción. En el film que nos ocupa identificamos al autor (Chaplin) que llevado por el entusiasmo del final de la historia y su sentido del compromiso, abandona su papel para introducirse en la ficción, sustituir al barbero judío y articular el discurso final.
- Escenas Yuxtapuestas, separadas por una elipsis temporal (de casi 20 años) como consecuencia de una muy oportuna amnesia que sufre uno de los dos protagonistas miméticos. De hecho, no se explica casi nada de ese periodo: si estaba en coma, si va recuperando gradualmente la memoria, etc. Por lo que el tiempo que se inicia con la elipsis podría -en una lectura bastante libre y particular- como un sueño del soldado convaleciente.

- Simulación lúdica de la realidad, a partir de los gags humorísticos de la película. Esto nos llevaría a una Interpretación simbólica del relato ficcional.
- Voz en off -en este caso, el narrador identificado con el autor- que realiza comentarios irónicos durante el desarrollo de la ficción. La voz en off inicial pasará a ser la voz de la radio, el traductor de Hynkel, etc. de manera omnisciente.
- Como una subcategoría de la metalepsis, encontramos alusiones y citas (como la alusión del fauno de Debussy que se explica en el apartado de retórica)
- Transformación paródica (metadieética) del contexto realista de la situación histórica (diégesis). La ficción proyecta de manera analógica la Alemania nazi de finales de los años treinta.
- El cine (como el teatro) posee la capacidad para permitir que el mismo actor interprete varios papeles –en particular dos- en la misma obra. Según Gerard Genette es *una ocasión metaléptica al menos porque el “quid pro quo” determinado por esos dobles papeles está deseoso de cruzar las candilejas o la pantalla y arrastrar en su vértigo a los propios espectadores* (Genette: 2004, 71)

Si miramos más detenidamente el apartado segundo descubrimos su relación con los procedimientos metadieéticos. Algo que hemos visto en el cine y en televisión: el protagonista –tras una elipsis de tiempo- se despierta de un fuerte letargo (amnesia, hibernación, estado de coma, etc.) o ¿por qué no? a la manera de Charles Dickens en “Cuento de Navidad” de un productivo sueño. Como el rey rojo de “Alicia en el país de las maravillas”, no sabemos quien sueña con quien. Sobre este particular Genette afirma:

“La relación del sueño con la “realidad” (palabra que sólo se debería emplear, dice Nabokov, entre comillas) puede dar lugar a diversas maniobras

metalípticas por la sencilla razón de que el acto de soñar está contenido en la vida del que sueña; y el relato de uno de sus sueños puede insertarse con toda naturalidad en el de su vida (...) De las dos a las tres de la mañana, he escuchado música de Wagner; de las tres a las cuatro he soñado con que invadía Polonia". (Gennete, 2004, pp. 106-107)

#### 4.3.2.5.- Aplicaciones de la Heterocósmica

##### 4.3.2.5.1.-Mundos multipersonales

##### A) AGENTES

Dentro de los mundos narrativos que plantea Doležel, dejamos a un lado los unipersonales –con un potencial narrativo limitado- y entramos en los Multipersonales, considerablemente más complejos narrativamente como sostiene el autor de “Heterocòsmica”: *el campo más fértil para la narración es el mundo ficcional en el que dos o más personas, agentes potenciales, están presentes. La interacción de las personas individualmente o en grupos, es la fuente fundamental de las historias.* (Doležel: 1999, 118). Entramos en el mundo multipersonal de “El gran dictador”; detallaremos su complejidad narrativa.

##### 1.- El dictador y el barbero, dos monedas con la misma cara

Chaplin, autor del guión, forma la constelación de agentes de *El gran dictador*. Para ello, construye, dentro del universo ficcional, dos mundos –en paralelo con sus personajes: el ghetto, que gira en torno al personaje del barbero, y el del Dictador Hynkel. Mas que dos caras de una moneda, una misma cara (por la similitud física que comparten) en dos monedas diferentes, que en un momento dado se intercambiarán.

##### 2.-Mundo ficcional en torno al Ghetto

En los papeles narrativos no se sabe cual es el doble caricaturesco de los dos –si el dictador Hynkel del barbero, o viceversa-. Debería entenderse, al menos, que el personaje de ficción Hynkel (C) es la caricatura del personaje al que

toma como referencia: Hitler (R), pero esto tampoco está claro. (Nos permitimos esta licencia, ya que en otro punto veremos como el dictador “real” parece una creación ficcional).

La historia comienza de la mano de un soldado –del que descubriremos más tarde que es un barbero judío. Se está desarrollando la I Guerra Mundial. El barbero protagoniza un encuentro casual con el aviador Schultz. Ambos se convertirán en el motor principal de la historia.

### 3.-La amnesia como recurso narrativo.

Hay que destacar un recurso interesante para salvar el lapsus de tiempo (desde 1918 a 1937 aproximadamente): el Barbero padece amnesia. Tal vez sea excesivo que transcurran 20 años, pero –desde el punto de vista narrativo- es una adecuada manera de que este personaje se encuentre en medio de una situación social absurda, de la que no tiene referentes de cómo se ha llegado a plantear. No ha vivido la “lógica” evolución de los acontecimientos. En la última obra publicada por Umberto Eco –creador de mundos de ficción- “La misteriosa llama de la reina Loana” (2005), la amnesia aparece como un recurso fundamental, aunque en este caso, la ironía se percibe en que ha perdido la memoria personal, pero no la histórica.

La amnesia es un recurso narrativo - que el protagonista vaya descubriendo que ha pasado estos años- ayuda a mantener la intriga; pero también es una metáfora. La recuperación de la memoria implica un choque con la “realidad”. En Literatura este recurso no es tan antiguo; data del siglo XIX. Prácticamente no se conoce ninguna obra antes que lo utilizara. La idea aparece con claridad en una novela de Rudyard Kipling *Capitán Coraje* (1897), en la que el protagonista sufre amnesia después de perder a su familia en un naufragio.

En la historia cinematográfica encontramos bastantes ejemplos en películas como *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002), *Desafío total* (Paul Verhoeven, 1990), *Olvidate de mí* (Michel Gondry, 2004), *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003), *El ultimátum de Bourne* (Paul Greengrass,

2007), *50 primeras citas* (Peter Segal, 2004), *Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis, 1992). Entre las españolas *Abre los ojos* (A. Amenábar, 1997) y la reflexión de Antonio Mercero sobre el alzheimer en *Y tú quien eres* (2007).

Cabe mencionar otro título *Goodbye, Lenin* (Wolfgang Becker, 2003), que no trata la amnesia, pero que se vale de otro recurso narrativo de origen clínico –el coma que sufre un personaje-. Sin embargo, comparte mucho con *El gran dictador*, en ambas películas se produce un considerable cambio político mientras que sus protagonistas (con amnesia, o con coma) viven de manera inconsciente.

El cine ha distorsionado la psicopatología a su conveniencia y muchas de sus incursiones son fabulaciones tan poco rigurosas clínicamente como efectivas dramáticamente. En su documentado trabajo sobre *Locura y Cine*, Beatriz Vera Poseck cita alguno de estos errores y confusiones que el cine ha ayudado a difundir.

En el caso del barbero de *El gran dictador* éste padece amnesia orgánica, producida por causa física. Esta modalidad se debe normalmente a una trombosis, un tumor o un infarto, pero el prototipo cinematográfico sigue siendo el traumatismo craneoencefálico, conocido como “porrazo en la cabeza”. El personaje que interpreta Chaplin lo sufre a consecuencia de su caída del avión que pilota junto a Schultz a finales de la I GM. En este caso la pérdida de memoria sólo será transitoria, aunque como decíamos, transcurran 20 años.

Los espectadores –sin padecer amnesia- nos quedamos tan perplejos como el barbero cuando aparecen las tropas de asalto con sus malas maneras en el guetto. No obstante, el lapsus de tiempo o elipsis que coincide con la pérdida de memoria del barbero, se resuelve mediante la inserción de unos planos de varios rotativos de periódicos, cuyos titulares resumen los hechos más importantes transcurridos en ese periodo.

#### 4.-Mundo ficcional en torno al Dictador

A continuación entra “en escena” en este mundo ficcional el “gran” dictador. Físicamente es exacto al barbero judío. Sólo les diferencia el mechó blanco del cabello de éste último. El dictador trabaja y reside en su palacio de “mármol y oro”. Simula una frenética actividad, caracterizada por lo arbitrario y lo absurdo. También se nos presentan sus dos ayudantes y principales secundarios de esa cara de la historia ficcional: Garbisch (en su papel de frío villano) y Herring (en el de patético bufón).

En la siguiente secuencia, de nuevo en el Ghetto, reaparecerá el personaje del aviador Schultz, al que el barbero salvó la vida. Hay otro personaje fundamental, el del otro dictador –Napoloni- que aparecerá en el último tercio de la historia.

## B) Vínculos

### 1.-Dos mundos y “una bisagra”

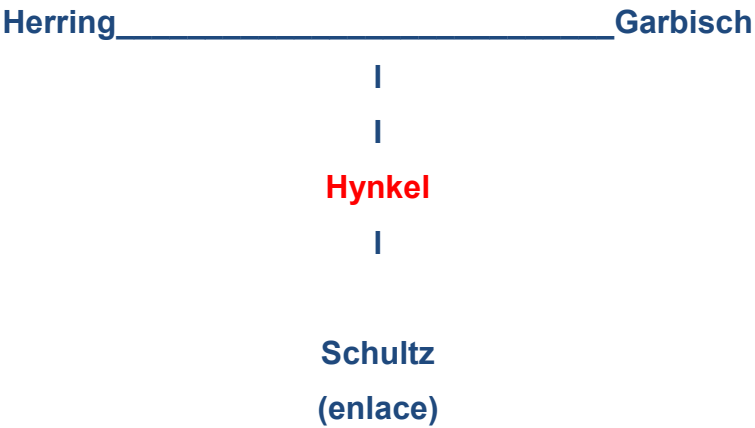
Las relaciones en uno de los dos submundos o mundos paralelos de “El gran dictador” –el ghetto- son de enorme cohesión: sus habitantes, judíos con conciencia de pueblo perseguido y errante, apenas salen de sus casas. Preservan de este modo además sus costumbres y cultura (les vemos jugar al ajedrez, cocinar sus platos). El ghetto se convierte en su universo. Sólo saldrán en busca de la tierra prometida. En este caso, el país vecino de Osterlich. Hay dos secundarios que se interrelacionan con el barbero: el propietario del negocio –el señor Jaeckel-, y una joven y valiente lavandera –Hannah-.

Las relaciones en el otro mundo paralelo que forma el universo ficcional del film de Chaplin, es decir las relaciones entre el Dictador y su entorno son paranoicas. La primera imagen que vemos de Hynkel es como pega los sellos con la lengua de uno de sus ayudantes, o cómo da órdenes a través de un supuesto interfono colocado en un frutero. Nadie a su alrededor se sorprende. Esto supone otra metáfora con la realidad, con el modelo al que parodia: tampoco los que rodeaban a Hitler se dieron cuenta de su locura. De sus dos lugartenientes, uno de ellos, Herring (en su rol de ministro bufón), le toma en serio y le teme; continuamente hace méritos con el dictador, como presentarle

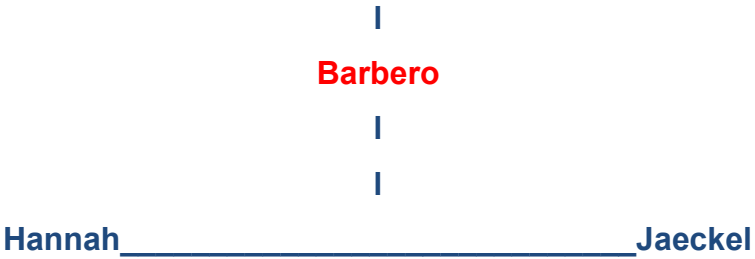
inventos (que resultarán un fracaso). El otro lugarteniente, Garbisch, es el único astuto del grupo; como Ministro de propaganda va siempre por delante de los demás. Es el prototipo de “villano calculador”, arribista, que se vale de Hynkel, pero que, lejos de admirarle o temerle, casi le protege porque conoce sus carencias.

Entre estos dos mundos que discurren en paralelo, hay un personaje “bisagra”, que sirve de enlace entre ambos. Es el aviador Schultz de la I GM, a quien el barbero salvó la vida, que ahora es un héroe y forma parte del alto mando militar que rodea a Hynkel. Gráficamente esta es su representación:

**GHETTO:**



**PALACIO DEL DICTADOR:**



Cuadro 5  
Representación de los vínculos entre los personajes  
El gran dictador  
Elaboración propia



## 2.-La fuerza de lo irracional: amor, ambición y locura

Hay cambios en los vínculos personales como resultado de la intensa emotividad existente. En el ghetto ira evolucionando una proto-historia de amor entre el Barbero y Hannah. Se presenta como una relación serena, casi de cortejo, entre dos personas unidas por su soledad y por la lucha común frente al enemigo. Los demás miembros de la comunidad lo ven con curiosidad, pero como algo natural y, en cierta manera, lógico.

Una evolución emotiva en claro contraste con la del mundo de Hynkel: contradictorio e impulsivo. El propio dictador ambiciona el poder, pero desconocemos cual es su móvil (por qué lo desea) y las estrategias para obtenerlo. En un momento dado el propio barbero apunta como “motor generador” de las decisiones hynkelianas al horóscopo. Otra muestra de esas acciones incontroladas y despiadadas tiene lugar cuando da órdenes a sus lugartenientes para que aniquilen a los obreros en huelga; en otros momentos a los judíos; y aunque luego parezca lamentarlo (llorará como un niño) que recluyan a Schultz en un Campo de concentración. (En el mundo real, Hitler “sugerirá” a Rommel –personaje muy parecido a Schultz – que se suicide al considerarle implicado en un intento de atentado contra él).

La inestabilidad anterior se refleja en el Ghetto. Frecuentemente también se dejan llevar por impulsos. Van a remolque de las decisiones impredecibles del dictador y su entorno. El contagio se ve por ejemplo en la organización del atentado contra Hynkel. Uno de los varones de la comunidad judía se sacrificará con tal de acabar con él. Se “echa a suerte” quien tendrá ese dudoso honor. La idea no es del grupo hebreo, es de Schultz. Tomarán unos puddings y el que encuentre una moneda en su interior se ocupará de eliminar a Hynkel. De nuevo, pues, las propuestas ilógicas van asociadas a los no judíos. Será Hannah quien resuelva la situación a partir de sentido común. Aunque la lavandera también se caracteriza –como personaje emotivo- por las contradicciones. Al comienzo de las agresiones de las tropas de asalto se

quejará de la “sumisión incomprensible” de su pueblo, preguntando “¿Por qué no hacemos nada?”.

En el caso del dictador la inestabilidad que le caracteriza viene dada por sus actos impulsivos e impredecibles.

### 3.- ¿Un mundo perfecto?

El mundo “perfecto” que Hynkel quiere construir, mediante la imposición, es caótico. El caos crea un mundo dinámico e ingobernable, aunque “interesante” en el plano ficcional. Contrasta con el orden formal que sucede en varios momentos de la película, en los que detrás de los personajes aparece una verdadera coreografía. Destacamos los tres más relevantes:

1.-La escena de la bola del mundo que Hynkel mueve al compás de la música de Wagner.

2.-La que sigue la anterior: el barbero afeitando a un cliente a ritmo de Brahms.

3.-La escena en la que dos soldados de las tropas de asalto atacan al Barbero, que por error es golpeado por Hannah con la sarten. Comienza un “baile de sonámbulo” por la calle principal del Ghetto. Su planificación, en forma de travelling será imitada en 1952 por Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia*.

### 4.-El juego de las equivocaciones

La evolución de los hechos cambiará repentinamente por un suceso crucial, en el que intervienen los dos mundos –que hasta ahora han ido en paralelo- de pronto se cruzan. En ese momento adquiere sentido el extraordinario parecido entre el Dictador y el barbero. Ambos son confundidos; este es el destino de los dobles. El Dictador, que caza patos en un lago, a la espera de que le avisen de que Osterlich ya ha sido invadido, es detenido por sus propios soldados convencidos de que se trata del barbero que se ha escapado –junto a Schultz-

del campo de concentración en el que permanecía confinado. Por su parte, el protagonista judío –en plena, aunque serena, fuga con su compañero Schultz– es tomado por Hynkel, ya que ambos se han disfrazado con uniformes militares y se adentran involuntariamente por el camino que debía haber tomado el dictador a fin de acceder al recién conquistado Osterlich con todos los honores.

#### C) Final imprevisto. Discurso y conclusión.

Como consecuencia del equivoco anterior, el final se precipita. “Estás invadiendo Osterlich”, le dice Schultz al barbero sin nombre. A partir de ahí ambos tienen que seguir el guión marcado por Garbisch para Hynkel. El barbero sube al estrado e improvisa su discurso: un fraternal y pacifista discurso (anexo) que incita a los soldados a que abandonen las armas. De hecho Chaplin había previsto un contraplano de los soldados bailando tras dejar las armas en el suelo. Al final no se incluyó y fue sustituido –a modo de inserto– por unos planos de Hannah “alzando sus ojos” y mirando al infinito.

#### D) Los poderes sociales:

En “El gran dictador” el ghetto se articula socialmente de manera cohesionada. El carácter estático del barrio, sólo es en apariencia; hay más actividad y libertad que en el palacio de Hynkel, en el que sus personajes deambulan frenéticamente, como si se tratara de una jaula –aunque sea de mármol y oro–. Una organización política absurda y disparatada, pero cruel con los débiles. El ghetto, que sufre su opresión, como dice Hannah “sólo por existir”.

El tema del poder, del “orden” opresivo es una constante en la obra chapliniana. Desde sus primeras películas en las que la autoridad (la policía) perseguía al vagabundo Charlot.

La base social, la sociedad de Tomania –al margen del pueblo judío– asiste como convidado de piedra. Como el modelo que reflejan (la sociedad alemana de preguerra) asisten como comparsas –en multitud– a la especie de

representación teatral que escenifica el grupo encabezado por Hynkel cada vez que monta alguno de sus actos propagandísticos.

#### 4.3.2.5.2.- Interacción y poder

“La vasta mayoría de las historias incluso si incorporan el elemento dinámico, se generan en mundos multipersonales” (Doležel: 1999, 147). El autor articula este apartado en: Interacción, interacción motivadora, modos de interacción y acción social.

##### A) Interacción:

A fin de construir una teoría de la interacción de los mundos ficcionales, la semántica narrativa tiene que explotar otras fuentes de inspiración, la psicología social, la sociología, la semiótica cultural, etc. Destacamos tres aspectos:

##### 1.-La constelación de agentes

No todas las personas que coexisten en un mundo multipersonal establecen el contacto interactivo. Sólo aquellas que forman la constelación de agentes:

“Esta varía –explica Doležel- en tamaño, de dos a doce personas (...) El grupo se ordena jerárquicamente: los protagonistas (los agentes principales), los personajes secundarios y los personajes de fondos se distinguen por su diferente grado de participación en la historia (...) en segundo lugar, el grupo se ordena en modelos de composición tales como la simetría, el paralelismo, el contraste, etc. (Doležel, 1999, pp.148-149)

En *El gran dictador* nos encontramos con dos constelaciones: El Ghetto y el entorno del dictador. En la primera de las dos constelaciones la jerarquía es casi patriarcal y lo ejerce el señor Jaeckel. En el palacio es piramidal y en la cúspide se encuentra el dictador. Las dos constelaciones se organizan paralelamente.

## 2.-La Interacción y la comunicación

Doležel, respecto a las historias en los mundos interpersonales, sostiene que están impulsadas tanto por la comunicación entre las personas ficticias como por su interacción física. “Se entiende la comunicación como una actividad racional: los hablantes repiten las reglas de la conversación tales como el turno (...) Pero esta es una visión muy idealizada de la comunicación (...) la comunicación puede ser impulsiva, irracional, acrática o variada”. (1999, pp. 150,151). En *El gran dictador*, de acuerdo con los modos de acción que los personajes llevan a cabo en su interacción, encontramos insultos y amenazas por parte del dictador hacia los judíos. Solo hay un momento en el que aligera tensión y esto tiene lugar cuando está esperando que un importante banquero judío le facilite un préstamo; cuando esto no sucede –precisamente porque el banquero alega el maltrato de Hynkel al pueblo hebreo- el dictador retoma las amenazas y el anuncio de aniquilación.

## 3.-Accidentes interactivos

Si las intenciones de las personas que interactúan son antagónicas, “el éxito de un agente supone el fracaso del otro”. (Doležel: 1999, 152) En la película que nos ocupa tiene lugar un “accidente”, ya que la interacción conduce a un estado que ninguno de los agentes involucrados había anticipado como estado proyectado. La confusión del barbero con Hynkel, cuando huye -junto a Schultz- del campo de concentración, cambia el rumbo de la historia. Para uno es uno (barbero) se convertirá en un accidente favorable, mientras que para el otro (Hynkel) será desfavorable.

### B) La Interacción motivadora

La interacción está motivada por factores mentales (impulsos, emociones, etc.) “pero también por las relaciones interpersonales y las representaciones sociales”. (Doležel: 1999, 153)

### 1.-Relaciones Interpersonales o cognitivas

Juegan un papel decisivo en las decisiones de los agentes. En el análisis que nos ocupa, los planes de uno de esos grupos, el encabezado por Hynkel, respecto a hacerse con el poder absoluto y acorralar a los judíos, marcarán las estrategias a seguir por ese primer grupo. Su fuerza motivadora son vínculos emocionales basados en el odio, el desprecio y la venganza; en el sentido de que el grupo de Hynkel (los nazis en el mundo real) culpan al pueblo hebreo de todas sus desgracias. Además consideran inferiores a todos aquellos que no son arios.

### 2.-Las representaciones sociales:

La existencia de grupos y la organización social dan origen a la conciencia colectiva; nos referimos a sistemas cognitivos como el lenguaje, los arquetipos culturales, las creencias, etc. En *El gran dictador* nos encontramos con ejemplos de esos sistemas como las creencias raciales acerca de la superioridad de la raza aria frente a los judíos y a otras etnias. También los credos religiosos (el judaísmo frente al neopaganismo del referente (real) en el que se inspira el grupo encabezado por Hynkel; los nazis, que también seguían corrientes ocultistas. Las emociones colectivas de este grupo, como el fervor nacionalista (La gran Alemania del III Reich) y el odio racial hacia otros grupos, refuerzan la cohesión grupal, dividiendo el mundo en “nosotros” y “ellos”; motivando en consecuencia la interacción entre los grupos.

### 3.-El poder

Es un factor motivador que sólo emerge en el mundo interpersonal. Un naufrago en una isla, por ejemplo, no puede ejercer el poder sobre nadie. Puede ser consensuado mediante normas, pero en el caso que nos ocupa se ejerce por parte del grupo dominante (el del dictador) mediante la represión. Es decir, se impide a las personas subordinadas que realicen acciones voluntarias; y por la coerción se les fuerza además a hacer acciones contra sus intenciones.

### C) Modos de Interacción

Los agentes presentan diversos modos de actuar; su interacción podría considerarse, por tanto, como mixta. Vemos a algunos de los habitantes del ghetto (el Sr. Jaeckel, el patriarca, con otro vecino) jugar al ajedrez. Es un modelo de acción racional, se ajustan a los principios de razonamiento práctico. En contra de lo que podría suponerse, es decir, que este grupo está más o menos encerrado, respiran sin embargo, más libertad que el otro grupo (el de Hynkel) que permanece enclaustrado en el palacio del dictador (salvo durante la visita de Napoloni, aunque salen a otro “decorado”). Están prácticamente encerrados en un circuito de “realimentación de intensificación emocional” – como etiquetaría Doležel- que acabará haciéndoles perder el control de su interacción.

Encontramos “conflicto”. Doležel lo expone así: “La semántica narrativa estudia las estructuras y las variedades del conflicto atendiendo a sus propios intereses; contiene dentro una gran variedad de conflictos ficcionales” (1999, p. 162). Encontramos un conflicto o secuencia de acciones con tres etapas distintas: la inicial, en la que la parte que influye (grupo de Hynkel) amenaza; frente a la parte que es influida y que rechaza a los anteriores. Algunos no sólo rechazan, también desafían, como el personaje de Hannah que se revuelve y no comprende la pasividad de sus vecinos.

Después está la etapa álgida del conflicto, en la que se agravan y crecen las hostilidades, ocasionando incluso daños corporales al antagonista, como sucede con la represión de los secuaces de Hynkel que cuelgan al barbero de una farola con intención de matarle; y hablan de fusilar a los trabajadores en huelga (aunque en el film sea todo en clave de humor).

En la última etapa del conflicto éste se agrava en un primer momento: los soldados de Hynkel han invadido Osterlich y continúan su persecución de los judíos. Vemos incluso como disparan a un joven que se rebela en el Ghetto de la capital de Osterlich (todo indica que podría ser Viena, pero es más parecido a Varsovia). Cuando todo parece indicar que se va a llegar a una victoria por

parte del dictador y a la consiguiente derrota del resto del mundo (judíos incluidos) extrañamente, y contra toda lógica se llega a un acuerdo. Este ha sido motivado por la intervención del barbero y su discurso pacifista que convence a las tropas del Dictador de que abandonen las armas.

#### D) La acción social

Los individuos en el mundo ficcional multipersonal se integran no sólo en relaciones interpersonales, sino también en un mundo social. En el análisis que nos ocupa tenemos un grupo jerarquizado, que sigue una estructura piramidal de orden político-militar. El otro, es más curioso, ya que el Ghetto estaría a medio camino entre un vecindario y una organización tribal. Además en ese momento los hebreos (no existía el Estado de Israel) son un pueblo apátrida. Este grupo, según se refleja en la película, se “coordina de manera informal” (para rechazar al enemigo) como el momento en el que ocultan a Schultz, que ha huido para evitar el campo de concentración. El otro grupo, fuertemente jerarquizado, se organiza de “manera formal” con premisas militares. Sin embargo, estas dos formas de organizarse y actuar tendrán resultados inesperados (afortunadamente para el grupo más débil en la película).

A modo de recapitulación, se puede decir que los mundos ficcionales presentados en la primera parte son entidades extensionales. Es decir, sus componentes, formas y estructuras no están atados a la redacción del texto ficcional en construcción, sino que están sujetos por la paráfrasis, o sea, por la traducción de la textura original en representaciones extensionales. “Al aplicar la paráfrasis se aplica un metalenguaje extensional” (Doležel, 1999, p. 202).

#### 4.3.2.5.3.-Funciones intensionales

##### 4.3.2.5.3.1.- Extensión e Intensión

Doležel cita a Lyons, otro teórico, para afirmar que “la intensión y la extensión son términos empleados por la misma o al menos parecida contraposición que



indican los términos sentidos y referencia”. (1999, p. 197) Podría también resumirse como que la extensión es el significado constituyente de un signo lingüístico y la Intensión, el contenido informativo de la expresión (un significado de diccionario).

Sólo se logra un significado estéticamente efectivo en el entorno de la intención, prosigue Doležel al tiempo que enumera los fenómenos intencionales: “las figuras y los recursos poéticos, el significado de rimas y formas de sonido, los anagramas y otros significados ocultos, la poesía de la gramática, la semántica del gesto, los modos narrativos, el discurso representado, etc. (1999, p. 201)

#### 4.3.2.5.3.2.- La función Intensional.

El autor construye los mundos ficcionales y el lector los reconstruye en, y a través, de la redacción original del texto (la textura), es decir como formaciones intensionales. Doležel resume que “es posible definir la función intensional como una regularidad global de la textura que afecta a la estructuración del mundo ficcional” (1999, p. 203).

Los autores conciben el mundo ficcional, en primer lugar, como una estructura extensional. Doležel lo describe así: “inventando la historia, individualizando a las personas que actúan según sus propiedades y relaciones, situándolas en paisajes naturales y urbanos; luego, a través de la escritura de una textura concreta dan una forma intensional al mundo”. Este autor también describe como se enfrentan los lectores -que por cierto lo hacen de manera inversa a los autores- y afirma lo siguiente:

“Se enfrentan a la estructuración intensional puesto que acceden al mundo ficcional a través de la textura del texto; por medio de la información o de la paráfrasis formalizada, transforman la textura en representaciones extensionales y, de esta manera, reconstruyen las extensiones de la estructura del mundo y de sus partes, la historia, las descripciones de los personajes, los paisajes naturales y los urbanos”. (Doležel: 1999, 207)

Vamos a “testear” la existencia ficcional del texto que nos ocupa. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos adentramos en las funciones intensionales a través de dos funciones: la función de autenticación (que determina lo que existe en el mundo ficcional) y la función de saturación (nos fijaremos en el apartado dedicado a la Enciclopedia ficcional)

#### 4.3.2.5.3.3.-Función de Autenticación

El poder del texto para conceder existencia ficcional, podría explicarse por el procedimiento de autenticación, y formalmente expresarse mediante la función intensional de la autenticación. Primero hay que hacerse dos preguntas: ¿Qué rasgos globales de la textura regulan la función de autenticación? y ¿Cómo afectan a la existencia ficcional?.

##### 1.-La construcción de mundos como fuerza performativa

Se refiere a que los textos ficcionales son actos de habla performativos, es decir, pueden llevar a cabo la función de autenticación porque están exentos de la evaluación de la verdad. Para ver las condiciones de éxito del preformativo, una de las condiciones necesarias es la llamada “autoridad del hablante”. El factor básico es –teniendo en cuenta la fuente dual de la textura narrativa, el narrador y la persona o las personas ficcionales- la pluralidad de discursos. En el análisis que nos ocupa, el de *El gran dictador*, vemos que existe oposición entre el discurso del narrador y el de los personajes. De hecho es el propio autor (Chaplin) el que se inmiscuye en la narración –y es a él al que oímos, y no al barbero- en momentos como el discurso final; en un claro ejemplo de metalepsis.

##### 2.-La autenticación diádica

Da un paso más en la autenticación. Doležel pone como ejemplo instructivo de textura diádica el capítulo del Quijote dedicado a los molinos. Y se plantea qué existe en el mundo ficcional de Don Quijote, si molinos o gigantes:

“Nuestra respuesta es (...) molinos. La decisión se basa en el carácter de la textura constructora: los molinos de viento los introduce el discurso del narrador, los gigantes la persona ficcional”. Por tanto, la “narración autorizada” es la fuente primordial de los hechos ficcionales. A modo de conclusión podría decirse que: “los hechos ficcionales contruidos por la narración autorizada constituyen el dominio real, los posibles no autenticados presentes en el discurso del personaje, el dominio virtual del mundo ficcional”. (Doležel: 1999, 215-216)

Asimismo, Doležel da una fórmula elaborada por Martínez-Bonati, que aplicamos a nuestro texto narrativo: Las afirmaciones de los personajes (ficción) que concuerdan con las del narrador (autor, Chaplin) son necesariamente verdaderas (las del barbero y los demás personajes del Ghetto), mientras que las que se desvían de estas (las de Hynkel y sus lugartenientes) son necesariamente falsas (válidas en un mundo virtual).

Para cerrar este apartado Doležel se interroga acerca de si las personas ficcionales (en la función diádica) poseen algun grado de autoridad de autenticación. La respuesta es afirmativa, pero el autor plantea “tres condiciones necesarias: la primera, el hablante ha de ser fiable; segunda, tiene que existir un consenso entre las personas del mundo en relación con la entidad en cuestión; tercera, el elemento virtual nunca debe dejar de estar autenticado en la narración autorizada”. (1999, p. 217)

En nuestro análisis no se cumplen estas condiciones, especialmente la segunda y la tercera, ya que “no hay consenso”, “ni están autenticadas en el mundo virtual”. Por tanto, el elemento virtual no se convierte en un hecho ficcional.

### 3.-La autenticación graduada

Esta función es clave para entender la naturaleza intensional de la existencia ficcional. El autor habla acerca de que la “función asigna diferentes calificaciones (grados) de autenticidad a las entidades ficcionales, distribuidas a

lo largo de una escala entre “lo plenamente auténtico” y “lo no auténtico” (...) proporciona a los componentes del mundo diferentes rangos o modos de existencia ficcional” (Doležel: 1999, 219).

En *El gran dictador* se percibe una tendencia subjetiva en la textura narrativa. En el mundo ficcional sería válido, pero esa actitud se introduce en el mundo virtual. Vemos al personaje del dictador bajo el prisma de las ideas y emociones del autor (Chaplin). Una mirada crítica que nos da una imagen de Hynkel como un payaso cruel. Más adelante nos encontramos con otra traba para esa autenticidad, es el momento del discurso final en el que el autor habla en primera persona (sustituye virtualmente al barbero). Por todo ello no podemos darle ningún grado de autenticidad.

Doležel ejemplariza este apartado con el caso de la novela de Nigel Williams “Star Turn”, y afirma que el autor “construye una historia (las dos guerras mundiales, etc.) y personalidades históricas (Proust, Virginia Wolf, Freud, Churchill, Goebbels, etc.) diferentes de los hechos históricos comúnmente conocidos. Estas transformaciones crean una historia ficcional absurda, carnavalesca y políticamente agresiva”. (1999, p. 226) En este caso además puede averiguarse que cosas sucedieron realmente. Se pueden contrastar.

#### 4.-Subversiones de la autentificación

En este punto trato de llegar al desenlace de la construcción de un “mundo imposible” como hipótesis previa a la conclusión. En nuestro análisis la fuerza de la autentificación de la textura es nula, los hechos posibles no pueden, por tanto, convertirse en ficcionales.

Nos hallamos en este punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que “lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible. El concepto de mundos (lógicamente) imposibles ha aflorado aquí”. (1999, p. 229) Consideraremos que la construcción de los mundos imposibles es parte de una anomalía: el mal uso de la autentificación; por ejemplo, a través de la anulación de su fuerza.

#### 4.1.-Narraciones auto-anulantes

Relativicemos la fuerza de la autentificación. Doležel sostiene que *en el* “juego del lenguaje (...) la violación de las normas y de las convenciones no es un proceso destructivo, sino productivo, un descubrimiento de nuevas maneras de producir significados”. La auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autentificación. El autor escoge *dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autentificación puesto que no se realiza “seriamente”*. (1999, p. 230). Se refiere a la ironía y a la metaficción.

##### a) La Ironía

A pesar de que Doležel se centra en un tipo de narración (skaz) al hablar de la ironía, en este caso lo extrapolaremos a nuestro análisis. El autor afirma que la ironía mina la fuerza de autentificación (narrativa), ya que “se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autentificación”. Cita como ejemplo *La nariz* (es un skaz) de N.V. Gogol donde dice “es especialmente palpable la invalidación irónica de los procedimientos convencionales de autentificación (...) es un juego agradable de existencia es, literalmente, una pregunta”. (Doležel: 1999, 231). *El gran dictador* es una suma de ironías. Es una parodia de la realidad. Con lo que se confirma aún más su nula autentificación. Por eso, poco a poco nos vamos acercando al final de una demostración que intuíamos desde el principio. No puede ser un mundo posible, puesto que sabemos que es una parodia del mundo real. ¿Podría ser un “mundo imposible”? Vamos a comprobarlo.

##### b) Metaficción

También conocida como “narración auto-reveladora”. Aquí el acto de autentificación se anula al ser “puesto al descubierto”. Sus procedimientos se exponen abiertamente. Como explica Doležel, “es el ejemplo más claro del poder (...) para generar nuevos sentidos a través de la burla de sus cimientos ocultos y convencionales”. (1999, p. 232). En el film de Chaplin se pone al

descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica, la metalepsis (Chaplin –que ha sustituido al barbero- en su discurso final mira prácticamente a cámara) y la intertextualidad. En relación con este último punto, ya hemos citado en otros capítulos la influencia bidireccional –al margen de la cronología con otros textos ficcionales como *Julio César* (y el discurso de César), *El Prisionero de Zenda* (y sus equívocos con el protagonista y su doble). Incluso otro ejemplo de metaficción: la película *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch que se estrenaría dos años después que *El gran dictador*, y con la que comparte muchos cimientos. La metaficción en el cine generalmente tiene un carácter muy irónico.

Doležel concluye este epígrafe: “las narraciones auto-anulantes simulan la textura narrativa, pero no pueden conceder la existencia ficcional (...) subvierten los propios cimientos de la creación de ficciones y crean ficciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia ficcional (1999, p. 233).

#### 4.2.-Mundos imposibles

Nos adentramos en terrenos cada vez más resbaladizos. Doležel afirma que “a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico”. En el hecho ficcional que nos ocupa encontramos contradicciones de muchos tipos: cronológicas, de representación (es como un teatro, en el que se dan elementos de opereta y de gran guiñol), y el último tipo: las entidades son de órdenes ontológicos diferentes -Doležel cita a Genette- “la metalepsis los reúne al borrar las fronteras ontológicas”. Y a Umberto Eco, que habla del potencial del lenguaje: “es posible mencionar dicho mundo” porque “el lenguaje puede nombrar entidades inexistentes e inconcebibles”. (Aunque) el hecho de que podamos “mencionar” no cambia su estructura lógica: están fuera del reino de lo posible”. (Doležel: 1999, 233-235)

Tomania y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”. Sin embargo, la creación de mundos imposibles como el de Chaplin lanza un reto lúdico a la imaginación de los espectadores. Además de haber salvado en su momento un problema de censura (al enmascarar los nombres de los lugares y de sus protagonistas). Algo que también hizo Ernst Jünger con su novela en clave alegórica *Sobre los acantilados de mármol* (1939), en la que la Alemania nazi era “Mauretania”.

#### 4.3.2.5.4.-Resultados

He sometido el texto narrativo a las dos funciones: extensional, en primer lugar, e intencional, a continuación. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos hemos adentrado en las funciones intencionales. A su vez, nos hemos fijado en la función de autenticación, que determina lo que existe en el mundo ficcional.

Por tanto, después del análisis de investigación, nos ha dado como resultado que nuestro mundo ficcional es un “mundo imposible”. La Heterocòsmica nos da esta fórmula de mundo imposible.

Parodia (suma de ironías) + Metaficción + Metalepsis = Mundo imposible

Veamos que pasos hemos seguido. A partir de que “testeamos” con las “Subversiones de la autenticación”, nos hallamos en un punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible.

Ha aflorado, por tanto, el concepto de mundos (lógicamente) imposibles. Seguidamente, la auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autenticación. El autor escoge dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autenticación: la ironía y la metaficción.

La ironía mina la fuerza de autenticación (narrativa), ya que se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autenticación. “El gran dictador” es una suma de ironías. Es una parodia de la realidad. Con lo que se confirma aún más su nula autenticación. Nos hemos acercado al final de la demostración. No puede ser un mundo posible, puesto que sabemos que es una parodia del mundo real. Tal vez podría ser un “mundo imposible”.

Hemos visto después la metaficción o “narración auto-reveladora”. En el film de Chaplin se pone al descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica, la metalepsis (Chaplin –que ha sustituido al barbero- en su discurso final mira prácticamente a cámara) y la intertextualidad.

Concluimos este epígrafe con otra conclusión: las narraciones auto-anulantes simulan la textura narrativa, pero no pueden conceder la existencia ficcional, ya que subvierten los propios cimientos de la creación de ficciones y crean ficciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia ficcional.

Después hemos comprobado la afirmación de Doležel acerca de que a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico. Hemos hallado contradicciones de muchos tipos: cronológicas, de representación (es como un teatro, en el que se dan elementos de opereta y de gran guiñol), y el último tipo-las entidades son de órdenes ontológicos diferentes-.

Doležel recurría entonces a la afirmación de Genette acerca de que la metalepsis los reúne (a los mundos) al borrar las fronteras ontológicas, y a Umberto Eco, que habla del potencial del lenguaje, y de que es posible mencionar dicho mundo porque el lenguaje puede nombrar entidades inexistentes e inconcebibles (aunque) el hecho de que podamos “mencionar” no cambia su estructura lógica: están fuera del reino de lo posible.



Por tanto, Tomania y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”. Sin embargo, la creación de mundos imposibles como el de Chaplin lanza un reto lúdico a la imaginación de los espectadores.

Respecto a las hipótesis planteadas:

Sobre el grado de ficcionalidad del texto de *El gran dictador* relativo a las referencias históricas del personaje (de referencia): Adolf Hitler. La conclusión es que la construcción ficcional de *El gran dictador rebasa hiperbólicamente las referencias históricas*.

Sobre las relaciones entre realidad y ficción en el análisis de la historia factual (descriptiva) frente a un historia conceptual (explicativa), podemos concluir con que la construcción del “mundo posible”, Tomania, ha seguido estrictamente la lógica del relato paródico, hiperbólico y ficcional de *El gran Dictador*, de tal forma que las categorías, características y atributos del mundo posible, Tomania, alcanzan un grado de verosimilitud dentro de la lógica narrativa que nos permite percibirlo como universo cósmico, cerrado, coherente y autónomo. Finalmente se entiende como un mundo imposible.

La estrategia discursiva utilizada para la construcción de ficcionalidad en *El Gran Dictador* es la parodia. A partir del análisis retórico y el narrativo hemos hallado numerosas figuras irónicas, cuya suma dan la parodia. Al mismo tiempo que hemos observado que el tono general del relato es paródico. Pero, puede convertirse en un arma. Como dijo el autor teatral Juan Mayorga: El humor es una victoria sobre el mal.

Una de las hipótesis finales se basaba en que la construcción (aunque paródica) de *El Gran Dictador* tiende a mostrar aspectos éticos y morales. Efectivamente Chaplin parece abrir nuevos caminos en el cine, aplicando una incipiente pedagogía, que luego tomaría con mayores bríos Rossellini (más comprometido) y otros autores.

Con eso se continúa el debate (un clásico en literatura) referente a si hay que defender o no el compromiso. O, como defendía Henry James, hay que defender que la literatura sólo esté comprometida con la estética.

La última hipótesis –la demostración del sentido moral de Chaplin- sin perder la concepción cómica, también ha quedado demostrada. Como su intención era avisar a la humanidad de unos sucesos que parecían futuribles, pero que acabaron ocurriendo. Respecto a los avisos y a evitar cometer los mismos errores podemos concluir este apartado con un extracto de un artículo de Luis Prados (2008) titulado *La fascinación del mal*:

“La politóloga alemana Hannah Arendt advirtió que los sistemas totalitarios, como otras formas de Gobierno y organizaciones del Estado habidas en el pasado se repetirían. También lo hacen sus protagonistas. (Algunos como) Radovan Karadzic, más negligentes en la aplicación del método para el asesinato de masas que sus inspiradores nazis y estalinistas, lo intentaron y desgraciadamente tuvieron un éxito considerable”.

### 4.4.- Modelo D. Arquetipo de nación: “Zubrowka”

#### 4.4.1.-Características del modelo

- Por cronología constituye casi una “revisitación” del género, o del subgénero –si queremos ser más precisos-. Se trata de películas realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XX, algunas incluso en el siglo XXI. Las historias se reconstruyen pretendidamente desde la nostalgia, y la añoranza respecto a una forma de vida basada en una sofisticada cultura ya desaparecida.
- Son comedias, en las que encontramos numerosos elementos paródicos, y en las que apenas aparece crítica política o social.
- El punto de vista es anglosajón, incluyendo no sólo a directores británicos, sino también norteamericanos. Ya no se trata de aquellos primeros cineastas procedentes de países centroeuropeos que reflejaban o emulaban –de manera más o menos imaginativa- sus naciones de origen.
- En relación con lo anterior, destacamos las películas de dos polifacéticos artistas ingleses: Charles Chaplin, que dirigió *Un rey en Nueva York* (1957) y Laurence Olivier, que realizó *El príncipe y la corista* (1957); en ambos casos sólo se mencionan los reinos respectivos –Estrovia y Carpatia-, ni siquiera aparecen; la acción transcurre en Nueva York, en el primero de ellos, y Londres, en el segundo.
- Ya en el siglo XXI, e incidiendo en el punto de vista anglosajón, aunque esta vez proceda de Estados Unidos, hallamos nuevos

títulos como *Princesa por sorpresa* (Garry Marshall, 2001), historia localizada en el ficticio reino de Genovia, y *El Gran Hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014), ubicado en la Zubrowka, una nación perteneciente al extinto imperio austrohúngaro. En este caso, gracias a los flashbacks, se perciben las consecuencias -respecto a la nación- de haber pasado por varios totalitarismos. La historia se mueve en tres momentos históricos: 1932, 1965 y 1985.

#### 4.4.2.-Película *El gran Hotel Budapest*

Detallamos seguidamente el discurso narrativo: la historia, el espacio, el tiempo y los personajes. A continuación el discurso audiovisual, y para finalizar este apartado, la estética fílmica.

##### 4.4.2.1.- La poética fílmica. Discurso narrativo

###### 4.4.2.1.1.- La historia

Su director, Wes Anderson, además de guionista –junto a Hugo Guinness- sitúa la acción en Zubrowka, un país imaginario “bajo el Sudetenwaltz alpino”. Anderson recrea el ambiente de un elegante hotel balneario de comienzos del siglo pasado. El hotel está unido a la ciudad de Nevelsbad mediante un curioso funicular, en realidad una maqueta que no pretende ser otra cosa, para conseguir un aire de inocente cómic de línea clara. El tren conecta la población -sede del balneario- con Lutz, capital de Zubrowka. De Lutz también se muestra su castillo –residencia de la millonaria anciana Madame D- y el antiguo cementerio, localización de la que parte la película; allí está enterrado “el escritor”, uno de los dos sujetos narradores de la historia, a partir de un flashback en 1985. No tiene nombre, ya que parece estar inspirado en muchos escritores a la vez, como Stefan Zweig, pero sobre todo en un arquetipo de escritor británico que puede ser una mezcla de Rudyard Kipling, Kingsley Amis, Aldous Huxley o H.G. Wells, entre otros.

Sin lugar a dudas, llama la atención que el escritor, igual que el resto de personajes masculinos, lleva bigote (algunos, incluso barba), salvo el sicario contratado por el primogénito de Madame D, probablemente porque no se le considera un ser humano, si no una bestia; hasta el joven botones Zero, que trabaja en el Hotel, se siente obligado a lucir bigote, y para ello, ya que no le crece de manera natural, se lo pinta cada mañana. Es un guiño más a la mascarada que se representa, y a la fuente de inspiración principal – el ya citado escritor Stefan Zweig, como modelo estético de la Viena de la década de los 30 del siglo pasado-. Estos son los rostros de los personajes con bigote:



Figura 82.

Fotogramas con los intérpretes con bigote

*El gran Hotel Budapest*, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight)

El relato del narrador remite a otros dos momentos: 1965, que es cuando visita el Hotel Budapest ya en decadencia; y 1932, esta vez es el interlocutor del escritor –un anciano Zero Mustafá- el que cuenta el origen de la historia. Aquí aparece M. Gustave. El verdadero protagonista, interpretado por Ralph Fiennes, que cree vivir en una sociedad que en realidad ya ha dejado de existir.

Respecto a las influencias literarias y cinematográficas, Anderson reconoce haberse inspirado en las comedias anteriores a la introducción del Código Hays en los años 30, así como en las memorias del escritor vienés *Stefan Zweig*:<sup>32</sup> “No había leído nada de él, es que ni siquiera conocía su obra, hasta que hace

<sup>32</sup> Disponible en: <http://www.ojocritico.com/criticas/el-gran-hotel-budapest-2/>

ocho años leí su, creo, única novela, *La piedad peligrosa*. En Estados Unidos es un autor desconocido, pero que ahora ha logrado cierto prestigio porque su obra es ya de dominio público y se está reeditando. Empecé a leer más y más de él, y me gustó el aroma de su trabajo, su estructura de historias dentro de historias. Espero que la película responda a su estilo”.

Otras influencias reconocidas son el director de cine judío-alemán Ernst Lubitsch –vinculando su Budapest a *El bazar de las sorpresas*, que se desarrolla en esa misma capital-, *Carta de una desconocida* (Max Ophüls, 1948) adaptación cinematográfica de la obra homónima de Stefan Zweig, y *Alarma en el expreso* (Alfred Hitchcock, 1938), y otras referencias literarias como *Suite francesa* de Irène Némirovsky y en el ensayo de Hannah Arendt sobre el nazismo *Eichmann en Jerusalén*.

#### 4.4.2.1.1.1.- La literatura de Stefan Zweig como trasfondo

En *Gran Hotel Budapest* encontramos dos personajes que podrían relacionarse, por sus características y sofisticadas cualidades, al novelista vienés Stefan Zweig: el propio Gustave H -de extremada sensibilidad y exquisita educación, que añora un mundo que se acaba-, y el escritor –que claramente es un cronista de esa época- y cuyo papel interpretan en dos periodos diferentes Jude Law y Tom Wilkinson.

Como se señalaba en el apartado anterior, Wes Anderson reconocía la influencia de Stefan Zweig en la elaboración del guión, especialmente la importancia de las obras *El mundo de ayer*, *Memorias de un europeo* y *La piedad peligrosa*. Efectivamente, vamos reconociendo en la película el enorme influjo de Zweig, por ejemplo en cuanto a su sentido de la añoranza y el de pérdida de ese aludido “mundo de ayer”, el protagonista M. Gustave –en un momento muy complicado y de incipiente violencia- afirma alineado con el pensamiento del escritor vienés: “Aún quedan levísimos atisbos de civilización en este brutal matadero que en su día fue conocido como Humanidad”.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Zweig. Escena del ataque al tren que va a Lutz en relación con *El mundo de ayer*, de Stefan Zweig

El momento violento en la película se refiere a un episodio en el que M. Gustave H. y el botones Zero son violentados en un tren que les lleva a Lutz por una tropa de militares de estética fascista. De nuevo, vendrían a colación las palabras de Zweig: “En estas últimas décadas Europa y el mundo casi han olvidado lo sagrado que eran antes los derechos de las personas y la libertad civil. Desde 1933, registros, detenciones arbitrarias, confiscaciones de bienes, expulsiones de los hogares y de la patria, deportaciones y cualquier otra forma de humillación se han convertido en algo habitual, casi natural”. (Zweig, 2010, p. 487)

Zweig posee una idea muy clara –aunque idealizada- de Europa y de la civilización. Define la época de antes de la I Guerra Mundial como:

“La edad de oro de la seguridad”, afirmando que “todo tenía su norma, su medida y su peso determinados”, y sobre Viena, en la que confluía toda la cultura europea y se podía disfrutar de la vida “acogedora y dotada de un sentido especial de la receptividad, la ciudad atraía las fuerzas más dispares, las distendía, las mullía, y las serenaba; vivir en semejante atmósfera de conciliación espiritual era un bálsamo, y el ciudadano, inconscientemente, era educado en un plano supranacional, cosmopolita para convertirse en ciudadano del mundo” (2010, pp. 17, 31)

La vida tenía poseía entonces una estructura perfecta para Zweig. Se detecta gran parte del “romanticismo restitucionista” del que venimos hablando en este análisis.

“Todo parecía fluir como una orquesta cuya batuta estaba en manos de la casa imperial (...) El castillo imperial era el centro de la supranacionalidad de la monarquía, y no sólo en el sentido del espacio, sino también de la cultura. Alrededor del castillo, los palacios de la alta nobleza austriaca, polaca, checa y húngara formaban una especie de segunda muralla. A continuación estaba la “buena sociedad”, integrada por la nobleza inferior, el alto funcionariado, la industria y las “viejas familias” y, luego, por debajo, la pequeña burguesía y el proletariado”. (Zweig, 2010, p. 37)

Sobre el progreso de la Europa de los últimos años antes de la I GM Zweig traslada su visión optimista: “Nunca fue Europa más fuerte, rica y hermosa; nunca creyò sinceramente en un futuro todavía mejor. (...) En aquellos años hubo más libertad, despreocupación y desenfado que en los cien años anteriores”, y pese a todo, ante los nubarrones de la incipiente guerra de 1914 no quiere perder su esperanza en nuestra civilización –de igual modo que le sucede a M. Gustave H. el protagonista de *El gran Hotel Budapest-*, y anota en su libro de memorias: “Estábamos convencidos de que la fuerza espiritual y moral de Europa triunfaría en el último momento crítico. Nuestro idealismo colectivo, nuestro optimismo condicionado por el progreso nos llevó a ignorar y despreciar el peligro”. (Zweig, 2010, pp. 249,252, 257)

Zweig es el gran optimista de estos años desasosegantes comparado con su amigo el magnífico escritor de Galitzia, Josep Roth, que no concedía la más mínima esperanza al futuro que se cernía sobre el imperio. Respecto a su cabeza visible, Francisco José I, que ya había superado su octogenario aniversario a comienzos de la I Guerra Mundial, ambos autores compartían el mismo presentimiento:

“No podía durar mucho más aquel anciano convertido ya en un símbolo, y empezó a propagarse un sentimiento místico, un estado de ánimo nacido de la idea de que, tras su fallecimiento, el proceso de disolución de la milenaria monarquía sería imparable. En el interior crecía la presión entre las distintas nacionalidades y en el exterior, Italia, Serbia, Rumanía y, hasta cierto punto, incluso Alemania esperaban repartirse el imperio”. (Zweig, 2010, pp. 263,264)

No se equivocaba el autor de *Momentos estelares de la humanidad*, y resultó conmovedor para alguien que se había criado en la tradición del imperio, vivir otro momento histórico, cuando tras la muerte de Francisco José I, fue testigo



del de la marcha obligada del nuevo emperador en la estación austriaca de Feldkirch:

“Reconocí, de pie tras el cristal de la ventana, al emperador Carlos, el último emperador de Austria, y a su esposa, la emperatriz Zita, vestida de negro. Me estremecí: ¡el último emperador de Austria, el heredero de la dinastía de los Habsburgo que había gobernado el país durante setecientos años, abandonaba su imperio!. Pese a haberse negado a abdicar, la República le había consentido (o mejor dicho, le había impuesto) una salida con todos los honores. Ahora aquel hombre alto y serio miraba por la ventana y contemplaba por última vez las montañas, las casas y las gentes de su país”. (Zweig, 2010, p. 360)

Comenzaba un inquietante orden nuevo: “En aquel instante llegaba realmente a su fin una monarquía casi milenaria. Yo sabía que regresaba a otra Austria, a otro mundo” (Zweig, 2010, p. 362).

Zweig recrea los hechos que recuerda para intentar reflejar lo que fue la atmósfera espiritual de una época. Por ejemplo, dedica parte de sus memorias al traidor Coronel Redl<sup>34</sup>, cuyas posibles actividades de venta de secretos militares nunca fue del todo aclarado; su vida fue llevada al cine en varias ocasiones. También se refiere al atentado contra el heredero Francisco Fernando, sobrino del emperador, que tuvo lugar en Sarajevo y que desencadenó el primer gran conflicto bélico del siglo XX. Un hombre que no caía nada bien al pueblo, motivo por el que los súbditos no se entristecieron demasiado. Preferían a quien le sucedió: el joven archiduque Carlos. Zweig sigue relatando sus memorias, y eso incluye a los nunca bien investigados acontecimientos de Mayerling. (Zweig, 2010, pp. 266, 267, 277)

---

<sup>34</sup> Película de Hans Otto (1925) e Itsván Zsabó (1984)



Figuras 83 y 84.

Cartel de Coronel Redl (Hans Otto, 1925). © de FIAG-Filmindustrie Ottol-Film, y a la derecha, Cartel de la película con el mismo título (István Zsabó, 1984). © MAFILM, Manfred Duniok F., Mokep, ZDF y ORF

La posición de Zweig es clara respecto a las ansias expansionistas alemanas: “La contrarrevolución empezaba ya a cristalizarse alrededor de Luddendorf, más que de Hitler, entonces todavía sin poder”. Sin embargo, el autor vienés era consciente de que eran los últimos días de relativa felicidad:

“Vista desde hoy, la década entre los años 1924 y 1933, desde el fin de la inflación hasta la llegada de Hitler al poder, representa, a pesar de todo, una pausa en la serie de catástrofes de las que había sido testigo y víctima de nuestra generación desde 1914. No digo que la época en cuestión careciera de tensiones, agitaciones y crisis (por ejemplo, y sobre todo, aquella crisis económica de 1929)”. (2010, pp. 397, 399)

Pero era el ocaso de una civilización. A Hitler lo define como “un agitador inculto, enredado en un germanismo de la especie más mezquina y brutal”. La década de 1924 a 1933, en la que podemos situar otros de los países como

Marshovia y Freedonia, que estamos analizando, “fue una época relativamente tranquila para Europa, antes de que aquel hombre pusiese nuestro mundo patas arriba (...) Todos teníamos la sensación de que íbamos a recuperar la felicidad, la libertad y la concentración espiritual que los años nefastos de la guerra y de la posguerra habían arrebatado a nuestras vidas. Esta es una idea fundamental en el pensamiento de Zweig: la unión espiritual de Europa-. (Zweig, 2010, pp. 241, 411)

Concluyendo con el pensamiento paralelo de Stefan Zweig respecto al director y coguionista de *El gran Hotel Budapest*, recogemos su idea sobre el nacionalsocialismo, que plasma en *El mundo de ayer*:

“Era un poder nuevo que quería el dominio, el mismo poder que actuaba aquí y allá, un poder que amaba la violencia, necesitaba la violencia y consideraba debilidades anticuada todas las ideas que nosotros profesábamos y por los cuales vivíamos: paz, humanidad, entendimiento mutuo”. El 13 de marzo de 1938, el día en que Austria, y con ella Europa, sucumbió a la fuerza bruta. Austria era la piedra angular del edificio de Europa, y con ella “caería Checoslovaquia (...) y después los Balcanes (...). “La situación era desesperada en los últimos días de septiembre de 1938”. (Zweig, 2010, pp. 499, 504, 508).

Era el “Finis Austriae”, y el final de una época.

#### 4.4.2.1.2.- El espacio

El país en el que se desarrollan los acontecimientos podría ser la Hungría o la Checoslovaquia de antes de la II Guerra Mundial, de la década de los años 30 del siglo XX. Sin embargo, no se pudieron hallar localizaciones adecuadas en estos territorios. En consecuencia, la película se rodó en Görlitz y otras localidades sajonas como Hainewalde, Waldenburg y Dresde. El director Wes Anderson relató en varias entrevistas que a pesar de haberse planteado el rodaje en Budapest, y buscar ambientación e ideas arquitectónicas, tuvo que descartar filmar en la capital húngara, ya que sus edificios estaban modificados

por la etapa comunista. También tomó como modelo para su trabajo de recreación histórica a las ciudades de Praga y Karlovy Vary.



Figuras 85 y 86.

Fachada del Gran Hotel Budapest

El gran Hotel Budapest, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight)

La fachada del hotel se instaló justo delante del edificio Stadthalle (Salón de conciertos) de Görlitz, en Sajonia. También se empleó el spa de esta ciudad para grabar las escenas de los baños. La pinacoteca se ubica en Zwinger, en Dresde, también en Sajonia. Éste Estado alemán protagoniza gran parte de las localizaciones, ya que también aparece el Castillo de Hainewalde, como residencia de Madame D., el Castillo Osterstein, en Zwickau, en el que se filmaron las escenas de prisión, el Castillo Waldenburg, y el Sächsische Schweiz, la edificación elevada en la que se celebra la boda. Sin salir de Sajonia, hay que mencionar la importancia para el rodaje de las calles de Dresde y su lechería de cien años que sirvió de sede para la pastelería Mendl's. Respecto a Polonia, aparece su cementerio justo al inicio de la película.

A modo de inspiración habría que mencionar al Hotel imperial de Karlovy Vary para el gran Hotel Budapest; cerca de allí, se encuentra un montículo con una cabra en la cumbre: se trata de Jeleni skok, en Karlovy Vary, con la estatua socha Kamkiza. Se recreó en miniatura para la película. De igual modo también se recreó un observatorio - el de Gabelmeister's Peak- inspirado en el Sphinx de Suiza. Los interiores se construyeron en los Estudios Babelsberg, en Potsdam, Alemania.

No deja de ser curioso que las localizaciones en su mayor parte se haya buscado en Sajonia, Alemania, debido a su buena conservación, teniendo en cuenta la animadversión de Stefan Zweig a lo germano; pero es que lo que el autor vienés no podía saber –ni supo jamás porque se suicidó en 1942 en Petrópolis, Brasil- es que gran parte de su amado imperio iba a caer en manos de otro totalitarismo que cambiaría el urbanismo y la arquitectura de muchos países satélites de Austria.

#### 4.4.2.1.2.1.-Galitzia, país de inspiración

En otro apartado nos referíamos al libro de Noman Davies *Reinos desaparecidos*. La historia olvidada de Europa como una de las fuentes de inspiración de estos países de ficción. En el caso de Zubrowka –un nombre inspirado por una marca de vodka de la década de los 60 del siglo pasado- podría llegar a ser un territorio mimético de Galitzia. Vemos los paralelismos a continuación.

“El nombre del reino fue inventado por los consejeros de María Teresa en Viena según una complicada fantasía histórica. Muchos siglos antes –antes de su anexión por la Polonia medieval- los distritos de Hálych (Galitzia) y Volodymyr (Lodomeria) habían pertenecido por poco tiempo a los reyes de Hungría, que luego adoptaron el título “duques de Galitzia y Lodomeria (...) la población era abrumadoramente rural”. (Davies, 2013, p. 523)

El carácter del reino estuvo determinado por su situación geopolítica y su pobreza legendaria. La sociedad galitziana mantuvo su estructura feudal hasta mediados del siglo XIX y siguió siendo así hasta casi el final de la I Guerra Mundial. Davies relata como las dificultades y la supervivencia inspiraron un sentido del humor muy característico:

Lejos de Viena, pero cerca de las fronteras más vulnerables del imperio, la vida en Galitzia estaba llena de problemas y dificultades. Sus ciudadanos nunca tuvieron el control total de su destino, desarrollando un intenso sentido de fatalidad combinado con su famoso sentido del humor. En algún momento un bromista de Galitzia jugó como del reino. Puesto que *goly* significa “desnudo” y

*glad* significa “hambre”, no le costò mucho adaptar el nombre del reino y convertirlo en “Galicia y Glodomeria”, “Reino de los desnudos y hambrientos”. (Davies, 2013, pp. 523,524).

Cabe recordar que uno de los más famosos directores de todos los tiempos – Billy Wilder- era de Galitzia. Otro artista importante procedente de este pequeño país era Joseph Roth, autor de obras como *La marcha Radetzky*. Davies cree que es imprescindible hablar del sentido del humor a la hora de describir las cualidades y características de Galitzia.

“Los galitzianos tienden a ser sardónicos –debido a su poca fe en su capacidad de cambiar algo- y, como recurso para suavizar los golpes, son aficionados a las bromas. Una famosa anécdota, contada por los galitzianos sobre el frente de Galitzia en 1917, habla por si sola. Un oficial alemán informa: “la situación es seria, pero no desesperada” Un oficial austriaco replica: “No. Es desesperada, pero no seria”. (Davies, 2013, pp. 537, 538).

Galitzia se convirtió en el estereotipo de país de la Europa oriental, identificado con subdesarrollo e inferioridad. Tuvo que ver en que se la etiquetase de este modo la opinión de figuras indiscutibles como el príncipe Metternich, canciller austriaco de 1815 a 1846, que pronunciò aquella famosa frase: “Asia empieza en la Landstrasse”, una calle de los suburbios del este de Viena”. Desde su capital, los vieneses miraban hacia el este y consideraban atrasadas –y hasta con un punto exótico- a sus territorios más orientales como la citada Galitzia.

Hablar de este antiguo reino nos lleva a relacionarlo con Zubrowka, la república que aparece en la película *El gran Hotel Budapest*. Los dos territorios comparten paisaje pintoresco y cosmopolitas ciudades como Lemberg / Luiv en Galitzia con su esplendido hotel Grand Metropole<sup>35</sup> y Lütz en Zubrowka con el ya conocido gran Hotel Budapest. Lemberg/ Leópolis, a su vez se encuentra a escasas tres horas de Cracovia/ Krakau, que evoca a la Kakania imaginada por el escritor Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*, que comenzó a escribir en 1930, pero que no terminaría hasta una década después. Nos

---

<sup>35</sup> Davies lo menciona en una guía de viajes. (2013, p. 528)

hallamos en los confines del imperio, y tal vez por este motivo en lugares donde la magia y la ficción parecen algo cotidiano.

Después de la I Guerra Mundial Galitzia estaba sentenciada mediante el tratado de Brest-Litovsk de marzo de 1918. Treinta años más tarde la comunidad de exgalitzianos se había desintegrado y dispersado definitivamente. Su patria multinacional se había hecho pedazos. Sus habitantes cayeron víctimas de dos grandes monstruos totalitarios del siglo XX. De igual modo, la sociedad que había conocido Gustave H., el protagonista de *El gran Hotel Budapest* también había desaparecido bajo la opresión de esos mismos totalitarismos.

#### 4.4.2.1.2.2.- Europa y sus limes: como vías de tren

Las vías del tren marcan el límite entre la civilización y la barbarie. El tren se convierte en una especie de Limbo –en el que el tiempo parece haberse detenido-. La atmósfera, sin embargo, de manera premonitoria parece sugerir que el conflicto armado está a punto de suceder. Por otra parte, el ritmo musical en varios pasajes de *El Gran Hotel Budapest* evoca al “tempo” rápido y binario de la marcha de un tren<sup>36</sup>.

El director danés Lars Von Trier captó muy bien ese ambiente límbico -y de pesadilla- en su película *Europa* (1991)<sup>37</sup>. El argumento gira en torno a un joven americano que se traslada a Alemania después de finalizar la II Guerra

---

<sup>36</sup> Varios temas de la Banda sonora compuesta por Alexandre Desplat remiten a los trenes, como *Night train to Nebelsbad* o *Daylight express to Lutz*.

<sup>37</sup> De manera introductoria, con voz en off, el actor Max Von Sidow da instrucciones, como si de una sesión de hipnosis se tratara: “Ahora escuche mi voz. Mi voz le ayudara y le llevara hacia Europa cada vez más profundamente; cada vez que escuche mi voz, con cada palabra y cada número, entrara en un nivel más profundo, más abierto, más relajado y receptivo. Ahora voy a contar de uno a diez, cuando llegue a diez estará en Europa: uno, a medida que se va concentrando en mi voz comenzara a relajarse lentamente, dos, sus manos y sus dedos están cada vez más calientes y más pesados, tres, el calor se extiende a través de sus brazos hasta sus hombros y su cuello, cuatro, sus piernas y sus pies pesan cada vez más, cinco, el calor se extiende por todo su cuerpo, cuando llegue a seis estará en un nivel más profundo, ahora, seis, todo su cuerpo está cada vez más relajado, siete, quiere ir a un nivel más profundo, más profundo, ocho, cada vez que respira es más profundo, nueve, está flotando, cuando su mente llegue a diez estará en Europa, ha llegado a diez, he dicho, diez. Está usted en Europa”.

Mundial con la intención de trabajar en una compañía de ferrocarriles, pero cuando ejerce de revisor por los diferentes vagones del tren los recuerdos – como fogonazos lumínicos en la oscuridad- en torno a la barbarie nazi irán surgiendo de manera que las vías férreas parecen conducir al mismísimo corazón de las tinieblas <sup>38</sup>. Una pesadilla en “sesión continua”, como habría dicho Woody Allen. La excepcional fotografía es obra de Henning Bendtsen, que evoca en algunos momentos a los exuberantes tonos en technicolor empleados por Jack Cardiff, Director de fotografía en *A vida o muerte* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946). En el resto de imágenes impera un blanco y negro contrastado como parte de ese universo kafkiano, en el que un demiurgo neurótico maneja el destino de los personajes.

Si bien el título *Alarma en el expreso* (Alfred Hitchcock, 1938), con su país ficticio *Bandrika* (o *Vandreka*, según las traducciones), ha sido incluido en otro apartado de esta investigación, es importante destacar que su trama se desarrolla en el interior de un tren. Como pista sabemos que procede de Budapest, y que debido a una avería ha tenido que detenerse en una ciudad alpina -la ciudad bandricana de Bassle- en la que se habla una lengua propia, pero también se entiende el italiano-. Con esos rasgos se podría sugerir que el país está inspirado en Eslovenia. Cuando reinicie camino el tren su meta será salir de ese ambiente balcánico y llegar a una estación de una ciudad más civilizada –que podría estar inspirada en Viena-.

Otras películas cuya narrativa se vertebra metafóricamente a través de las vías férreas son las inspiradas en relatos de Eric Ambler, como *Estambul o Berlín Express*, y *Alarma en el expreso*, de Alfred Hitchcock (1938). Aunque esta propuesta del mago del suspense entroncaría también con el género policiaco, con las “ratoneras” en el más puro estilo Agatha Christie como *Asesinato en el*

---

<sup>38</sup> En *La noche del demonio* (1957) se acusó precisamente a su director, Jacques Tourneur, de mostrar explícitamente al diablo encaramado –y casi mimetizado- con el tren; sin embargo, fue una imposición del productor Hal E. Chester. [https://www.youtube.com/watch?v=QaElzJjy\\_xU](https://www.youtube.com/watch?v=QaElzJjy_xU)



*Orient Express*, llevada al cine en 1974 por Sidney Lumet, o más recientemente, *Transsiberian* (2008), dirigida por Brad Anderson <sup>39</sup>.

Maquetas, cartón piedra y casa de muñecas. En este capítulo dedicado al transporte ferroviario, al menos merecen ser citados el tranvía y el funicular –tan parecido al ferrocarril de cremallera-, y el teleférico, pariente del funicular aunque con sus cabinas colgadas de cables.

#### 4.4.2.1.3.- El tiempo

La película está ambientada en un país del este de Europa –“en el límite oriental más remoto del continente europeo”, según los créditos- a comienzos de los años 30 del siglo pasado, específicamente en 1932; en un ambiente que poco a poco se va enrareciendo, los conflictos sociopolíticos –y la brutalidad humana- comienzan a hacer su aparición, para acabar desembocando en la II Guerra Mundial. Es imposible disociar el tiempo con una forma de vida que se daba en esas zonas sofisticadas y cosmopolitas de Europa, de descanso internacional, como Karlovy Vary o Karlsbad –que viene a significar baños termales de Carlos, refiriéndose al emperador Carlos IV-. Karlovy Vary, de hecho, es fuente de inspiración para el balneario de Nevelsbad ideado por el director de la película, Wes Anderson. Un tiempo en el que las clases altas iban a balnearios como el de Baden Baden, Vichy o Budapest, entre otros. Este aspecto daría para otro subgénero: el de los balnearios en el cine.

La película da un salto y se sitúa en 1968; el “autor” visita al Hotel Budapest en busca de inspiración creativa, aunque éste ya se encuentra en franca decadencia. Y por último, la historia nos traslada a 1985, momento en el que arranca la película y en la que el “autor” sin nombre –en una grabación de televisión en vicario- nos cuenta la historia del hotel. Si bien el arranque de la película parte con exactitud de 1985, momento en el que una joven se acerca

---

<sup>39</sup> Señalar la serie documental de televisión *En tren por el viejo continente* (producida por la BBC, 2010 – 2015) recorre la Europa de antes de la I Guerra Mundial. Su presentador, Michael Portillo, utiliza la Guía Bradshaw de 1913.

al cementerio de Old Lutz, en el que una escultura homenajea al anónimo escritor –que en realidad evoca a Stefan Zweig-.

#### 4.4.2.1.4.- Los personajes

El trabajo coral que se refleja en la película les llevó a los personajes –al completo- a ganar el premio del Sindicato de Actores (SAG) de Hollywood. Un galardón muy especial para los actores, porque se lo entregan sus compañeros.

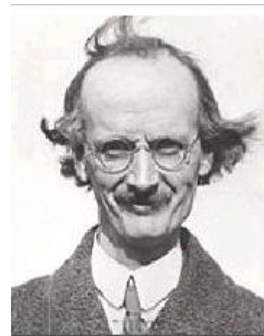
Si bien se dedicará más espacio a las constelaciones de agentes, como están organizados, y que relaciones mantienen, mencionaremos los más importantes, insistiendo una vez más en esa labor coral.

- El conserje y “alma mater” del Hotel, Monsieur Gustave H. (Ralph Fiennes)
- Zero Moustafa (Tony Revolori), el nuevo botones, aprendiz de M. Gustave, y compañero de andanzas, en el más puro estilo “buddy movie”. El personaje adulto lo interpreta F. Murray Abraham.
- Madame D. (Tilda Swinton) con esa inicial –que se corresponde con Desgoffe-, como Gustave H. remite a los personajes de Ophüls y otros autores austrohúngaros. Es la anciana multimillonaria dueña del hotel y amante de M. Gustave H. Su muerte, en extrañas circunstancias, y su testamento, desencadenarán los acontecimientos.
- Dimitri Desgoffe und Taxis (Adrian Brody), hijo de Madame D. Un verdadero villano dispuesto a todo con tal de recuperar la herencia que cree que le pertenece legítimamente.
- J.G. Jopling (Willem Dafoe) es el sádico esbirro a las órdenes de Dimitri
- El “autor” sin nombre (de joven, Jude Law, y de maduro, Tom Wilkinson) es el hilo conductor narrativo. Nos llevará por varias etapas temporales.
- Vilmos Kovacs (Jeff Goldblum) es el apoderado de Madame D y encargado de leer el testamento y repartir los bienes.

- Agatha (Saoirse Ronan) pone la dulzura y la inocencia en la película. Es la amada de Mustafá, pastelera de profesión y poseedora de una marca de nacimiento con la forma del mapa de México)
- Destacar por último a tres personajes que tienen su momento, aunque ninguno sobrepase los diez minutos en total: el preso Ludwig (Harvey Keitel) que ayudará a M. Gustave en su fuga; el Inspector Henckels (Edward Norton) policía militar encargado de atrapar al conserje y al botones. Y, M. Ivan (Bill Murray) el curioso encargado de un hotel de lujo y cabeza visible de una organización llamada “Hermandad de las llaves cruzadas”, una especie de sociedad secreta formada por los Conserjes.

Aún así, existe toda una estela de criados, presos, trabajadores de los hoteles, etc.

Querría destacar el aire de cómic de ciertos personajes, que recuerda, sin ir más lejos a los dibujados por Hergé para Tintín. Vemos las influencias:



Figuras 87, 88 y 89.

Jeff Goldblum, el abogado de El gran Hotel Budapest, que remite al profesor Tornasol de Tintín, y éste a su vez a Auguste Piccard, inventor del batiscafo.

El gran Hotel Budapest, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight)

Cómic de Tintín, Hergé ©

[www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piccard.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piccard.htm)

#### 4.4.2.2.- Poética fílmica II. Discurso audiovisual

##### 4.4.2.2.1.- Imagen

La fotografía es de Robert D. Yeoman, colaborador habitual de Anderson, y que esta vez gracias a una elegante y más que colorista fotografía fue

nominado a los Oscar de 2015; de igual modo le sucedió al montador, Barney Pilling, que también fue nominado al mismo galardón.

En la película se combina el color y en algunas escenas el blanco y negro. Los datos técnicos son Technovisión, 35 mm. Kodak visión 2383. Igual que la mayor parte del rodaje, el montaje también tuvo lugar en Alemania, en Berlín.

El perfeccionismo de Anderson adquirió un nivel importante. Además de mezclar imágenes reales con técnicas de animación, el director texano en unas declaraciones recogidas por el diario *El mundo* concibió:<sup>40</sup>

“Que cada época reflejada en la película fuera proyectada en los cines de diferente manera, tal como se hacía en realidad en cada momento. Fox incluso llegó a enviar a los cines de EEUU que iban a proyectar el filme, un folio con las instrucciones necesarias para que no hubiera problemas durante la proyección, incluyendo el nivel de luz adecuado. De este modo, las escenas de los años 30 se ven en 1.37:1 (la cifra indica la relación entre anchura y altura; gracias a un acuerdo entre todos los estudios de la época todas las películas se proyectaban así), las escenas ambientadas en los **años 60** se ven en el sistema utilizado para el Cinemascope, típico de entonces, y las escenas actuales en el que se utiliza hoy día habitualmente: 1.85:1.” (El mundo, 2015)

#### 4.4.2.2.2.- Sonido

El sonido corresponde a Dolby digital, y en él confluyen diálogos, sonido ambiente, ruidos –casi como podríamos imaginar los de un comic-. Sin embargo, en esta categoría, lo más relevante sin duda es la banda sonora. El autor, Alexandre Desplat se ha llevado el Oscar en la última edición de este año, además del BAFTA y uno de los Grammy.

La banda sonora es absolutamente mágica, minimalista, repetitiva y contagiosa a veces. Nostálgica, divertida, y elegante. Recupera instrumentos del Este de

---

<sup>40</sup> Disponible en <http://www.elmundo.es/cultura/2015/02/17/54db938d268e3e115d8b458e.html>

Europa que le dan un aire retro y naif. También se apoya en coros rusos con balalaikas, en cantores de “Yodel” alpinos, y en folclòricas mandolinas. Por momentos nos parece estar escuchando la cítara de Anton Karas en *El tercer hombre*, o la balalaika que incorporó Maurice Jarré en *Doctor Zhivago*. Sin duda, de lo mejor de la película, porque ayuda a transportarnos a la época idealizada diseñada por Anderson.

#### 4.4.2.3.- La estética fílmica

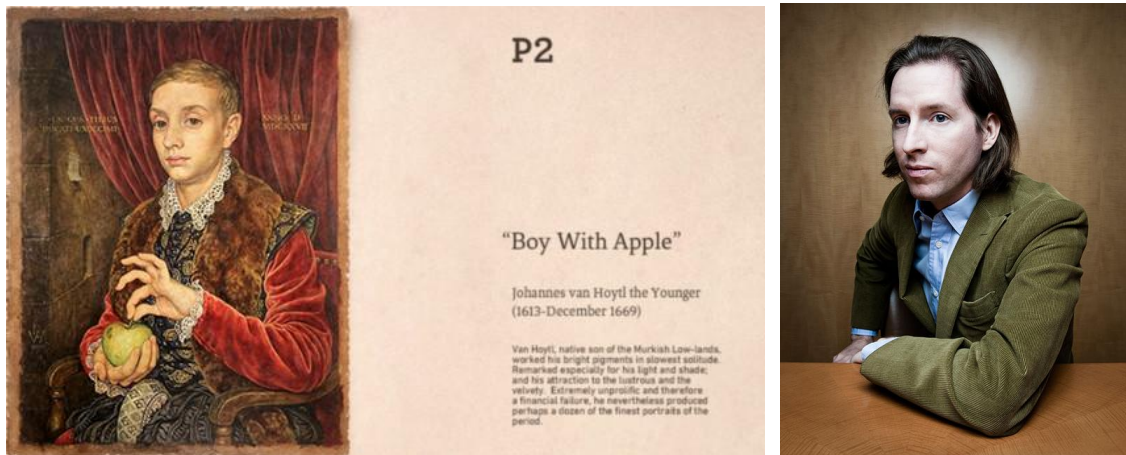
Anderson también crea una completa estética visual.<sup>41</sup> El tono edulcorado de algunos elementos –el color rosa de la pastelería Mendl’s y de los estandartes de las ZZ- remite a la idea de país centroeuropeo reinventado por el director de la saga de Sisi Emperatriz y también supone un juego de complicidades con la concepción artística de títulos como *María Antonieta* (2006), dirigida por Sofía Coppola<sup>42</sup>. Gran parte de los objetos de atrezzo que aparecen en *El gran Hotel Budapest* fueron realizados por artistas y artesanos de la pequeña localidad -situada en Sajonia- de Görlitz<sup>43</sup>, como los dulces y pasteles conocidos como *Courtesans au chocolat*, que elaboró una panadería local. En realidad, para el espléndido escenario se reutilizaron unos grandes almacenes construidos a comienzos del siglo XX pertenecientes a la mencionada ciudad alemana limítrofe con Polonia y la República Checa.

---

<sup>41</sup> Sobre la estética y el simbolismo en *El gran Hotel Budapest*, más información disponible en: <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/03/31/cozy-escapism-grand-budapest-hotel/>

<sup>42</sup> Sofia Coppola y Wes Anderson son de la misma generación de cineastas. Forman parte del equipo de *El Gran Hotel Budapest*, y de otras muchas películas de Anderson, Roman Coppola y Jason Schwartzman hermano y primo de la directora de *María Antonieta*. Además, las dos películas comparten diseñadora de vestuario, Milena Canonero. Para cerrar el círculo, cabe añadir que Stefan Zweig escribió una de las mejores biografías de la infeliz reina de origen austriaco.

<sup>43</sup> Disponible en <http://www.tendenciasfashionmag.com/el-gran-hotel-budapest/>



Figuras 90 y 91.

El niño con manzana parece un joven Wes Anderson

AP Photo/Fox Searchlight Films

El gran Hotel Budapest, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight) <sup>44</sup>

También supone una importante influencia estética la obra del pintor Caspar David Friedrich, y algunas de sus obras como *Morning in Riesengebirge* (1810) más que en un sentido literal, en otro sobre la fuerza de la naturaleza, el sentido espiritual y en la serenidad del paisaje.

El estilo visual, un mundo muy personal de colores y texturas está inspirado, según reconoce Anderson, en la Photocrom Collection. Hay atmósferas de distintos periodos históricos (años 30,60 y 80) por ejemplo la moda y la decoración de cada momento (la moneda y el perfume en los años 30, la simetría en el papel pintado y las cortinas en los años 60, el aire militar en el vestuario de los 80, etc.). Se crearon además interesantes piezas emblemáticas del país como documentos, pasaportes, billetes, etc.

Una categoría muy premiada por los máximos galardones: los Oscar. Milena Canonero ganó la estatuilla al mejor vestuario. Adam Stockhausen y Anna Pinnock, al mejor diseño de producción; y en este apartado artístico el

<sup>44</sup> Mas información disponible en:

[www.zimbio.com/Beyond+the+Box+Office/articles/VZsnOr902Z8/Grand+Budapest+Hotel+Twee+Tally](http://www.zimbio.com/Beyond+the+Box+Office/articles/VZsnOr902Z8/Grand+Budapest+Hotel+Twee+Tally)



maquillaje y la peluquería también fueron reconocidos haciendo entrega de otro Oscar a Frances Hannon y Mark Coulier.



Figuras 92, 93, 94 y 95.

Diferentes objetos diseñados para la película

El gran Hotel Budapest, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight)

<http://brieffestival.com/blog/2014/12/mejores-proyectos-creativos-2014-direccion-de-arte-de-the-grand-budapest-hotel/>

#### 4.4.2.4.- Retórica fílmica

##### 4.4.2.4.1.-Construcciones retóricas

En relación con las figuras de base morfosintáctica (sintaxis visual) se encuentran: repetición, reiteración, anáfora. Observamos que en la narración

del escritor, cada vez que afirma algo, se ve duplicado el concepto o idea con la imagen. Por ejemplo, cuando describe las reacciones del vago conserje M. Jean, se duplica mediante la imagen.

El personaje de Gustave H es extremadamente educado, rayando en la afección, y en su interpretación hallamos múltiples ejemplos y muestras de bastantes construcciones retóricas. Se da musicalidad en las frases a partir de la repetición en las preguntas y respuestas. Cuando interroga al nuevo aprendiz de mozo (lobby boy) Zero acerca de su experiencia, estudios, etc., surge un paralelismo: “¿Experiencia? (...) Cero”. “¿Estudios? (...) Cero”; “¿Familia?” Aquí el propio Zero responde “Cero”.

De nuevo aparece la figura de la Repetición en el diálogo que Gustave H mantiene –en su huida- con los monjes del monasterio de Gebelmeister’s Peak, cuando éstos, para verificar su identidad, le realizan de manera literal una pregunta al menos cuatro veces (según va avanzando en su cita prevista con el criado de los Desgöffe und Taxis): “¿Es usted Monsieur Gustave, del Gran Hotel Budapest, de Nevelsbad?”. Él responderá invariablemente cuatro veces “sí”.

Respecto a las figuras del pensamiento, encontramos en los diálogos de Gustave H perífrasis –o circunloquios- en las que elude algunas palabras mediante largos rodeos; exclamaciones, imprecaciones, sarcasmos, etc. Destacamos pleonasmos como “Me ocuparé en persona”; litotes como “Tenía el tembleque de un perro cuando caga”.

Antítesis, es decir, la aparente oposición de dos términos contrarios. Gustave H define cómo debe ser un (perfecto) mozo de portería: “Es invisible, aunque siempre esté a la vista (...). Se anticipa al deseo del cliente antes de que dicho deseo se desee (...)”. Otro ejemplo de antítesis, lo hallamos en el diálogo entre Dimitri, hijo y (aparente) heredero de Madame D, y Joplin, un sicario sin escrúpulos: “Nunca me fie de ese criado. Demasiado honrado”.



Hipérbole o exageración. Dado que Gustave H utiliza en grandes cantidades el perfume *Air de Panache*, cuando Zero rememora los buenos tiempos afirma: “El aroma anunciaba su presencia a grandes distancias”. El perfume adquiere un valor casi metonímico, ya que se convierte en el elemento vehiculador por el que se sabe si Monsieur Gustave ha estado, o permanece aún, en un lugar sin haberle visto.

También hallamos otra hipérbole en una de las instrucciones que Gustave da al “lobby boy”: “Trae una botella de Pouilly Jouvét del 26 para no tomar el pis de gato que sirven en el tren”.

#### 4.4.2.4.2.-Valor metafórico

La metáfora por el plano. Vemos dos órdenes en la analogía metafórica:

- 1) Va más allá de la metáfora, ya que los dos términos comparativos –Hotel y personaje de Gustave H.- se encuentran a la vez, presentes, en un mismo plano. Hay mimetismo de Gustave H con el Hotel. Lo que si hay es una simbiosis entre el personaje y el hotel.

Según definición de Josep C. Laínez “el término analogía metafórica se referirá a la relación entre una figura antropomórfica y un objeto determinado, entre los cuales no habrá un parangón de funciones narrativas, sino tan sólo una identidad que los haga equiparables a un nivel estrictamente metafórico”. (2003, p. 96)

- 2) Y en un segundo orden nos encontramos con el símbolo. El Hotel –el gran hotel como una superestructura que acoge a multitud de personajes en su interior, un ente global dentro del cual todo funciona- con su fachada espectacular representa a una época y a la casa imperial que rige su destino: los Habsburgo, también en decadencia. Todo dentro de esa macroestructura es cosmopolita, sofisticado (sus ascensores, sus baños, el gran hall, etc.) Puede interpretarse de esa manera. Eso si

constituiría una metáfora, ya que la casa imperial y la época que representan es un término abstracto que, obviamente no aparece en ningún plano. Más explícitamente constituiría una metáfora alegórica). De ahí también la H de Gustave, de Hotel, de Hungria, de los Habsburgo. De Z a A (De Zero a Agatha, pero también de Zweig a Anderson).

Además de los trenes, funiculares, tranvías, etc., aparece otro medio de transporte: un taxi cuya denominación aparece en grandes y luminosas letras T-A-X-I. Es una metáfora referente a la familia europea que originalmente se dedicó al monopolio del transporte. El nombre completo de Madame D es Celine Villeneuve Desgoffe und Taxis. Cuando por fin, mediante ese taxi, los protagonistas llegan al castillo de la noble aristocrática familia de Zubrowka, se observa que su escudo de armas se mimetiza con el escudo de la Syldavia de Tintín, con su pelícano triunfal con las alas abiertas.

En el terreno metonímico (una parte por el todo) encontramos la pierna ortopédica de la hermana encubridora del criado de la residencia de los Desgoffe und Taxis, pierna que remite a la *Tristana* (1970) de Luis Buñuel; el criado era francés, igual que la doncella que presta sus servicios en la citada residencia. Su actitud y vestuario nuevamente remite a Buñuel, a *Diario de una camarera* (1964), historia que ya había sido llevado al cine por Jean Renoir en 1946. Estos sirvientes o trabajadores del servicio doméstico –y franceses además– se convierten en testigos de las excentricidades, ambiciones y locuras de los habitantes de unas residencias con ambiente opresivo –las mansiones burguesas buñuelianas, el castillo de Lutz de Wes Anderson– pese a que la cultura y la educación deberían, estando presentes, mitigar el desquicie.

Y una metonimia casi “de manual”. Al cuadro se le denomina en varias ocasiones como “un Van Hoytl”, en lugar de El niño de la manzana. Además la “H” de Hoytl remite nuevamente al juego de las aliteraciones de ese fonema citado anteriormente.

Otro homenaje se realiza al director de cine Max Ophüls, a partir del tío vivo de cuento de *El Gran Hotel Budapest* al que se sube la pareja Agatha y Zero mientras sueñan con su futuro común; la escena evoca a *Carta de una desconocida* (1948) de Ophüls y a su tren de feria de atracciones, en el que una pareja va “viajando” con la imaginación por todo el mundo. Cabe añadir que el guión se basa en un libro de Stefan Zweig.

Hallamos una paráfrasis del escritor a Zweig (tampoco puede ser exacta porque si no sería plagio). Otra figura literaria, concretamente figura retórica. Aquí se emplea como homenaje a Zweig. De manera constructiva. Anderson inicia de manera paralela su relato cinematográfico a la manera en que comienza *La impaciencia del corazón*, cuyo título también ha sido traducido como *La piedad peligrosa*:

“Nada más engañoso que la idea demasiado deferente de que en el escritor trabaja ininterrumpidamente la fantasía, de que él crea hechos e historias a partir de un acopio inagotable y sin pausa. En realidad, en vez de inventar, sólo necesita dejarse encontrar por los personajes y los acontecimientos, los cuales, siempre que haya conservado una elevada capacidad de mirar y de escuchar, lo buscan sin cesar para que los refiera; a quien a menudo ha intentado explicar destinos, muchos le cuentan el suyo. También el suceso que voy a reproducir aquí me fue confiado casi en su totalidad y, justo es decir, de una manera completamente inesperada”. (Zweig, 2006, p.5)

De manera paralela, transcribimos el texto de la película, bastante similar al del prólogo de la novela de Zweig.

“Se trata de un error gravemente extendido. La gente cree que la imaginación de un escritor siempre hierva, que no deja en ningún momento de inventar un incesante repertorio de incidentes y episodios, y que sin más, extrae sus historias de la nada absoluta. Para ser exactos lo cierto es lo contrario: cuando el público se entera de que escribes, te brinda los personajes y los acontecimientos. Y si uno conserva su capacidad de observar y de escuchar con atención, esas historias continuarán... ¡Quieto, quieto. No, ni se te ocurra!” (en ese momento irrumpe el nieto con una pistola de juguete disparando al

escritor, en lo que podríamos decir constituye una interrupción o “anacoluto” visual, aunque el autor retoma rápidamente su explicación) “continuarán buscándole durante toda la vida. A aquel que a menudo cuenta los relatos de los demás, van a contarle muchísimos relatos. Lo que sigue a continuación me fue relatado a mi exactamente como lo presento aquí, y de un modo sin duda inesperado” (Transcripción del comienzo de *El gran Hotel Budapest*)

Casi al final, de nuevo la nostalgia lleva a Gustave H –mientras se asoma por la ventanilla del tren. Es 1938- a parafrasear a Stefan Zweig. En “Ha comenzado el principio del fin (...) un final triste, desafinado, en un piano maltrecho de cantina...en las afueras de un pueblo fantasma abandonado. Prefiero no ser testigo de tal blasfemia. Yo también”. El Gran Budapest se ha convertido en cuartel. Jamás en mi vida volveré a cruzar ese umbral”. De manera paralela, Stefan Zweig (2010) en *El mundo de ayer* sostenía:

“A saber: en estas últimas décadas Europa y el mundo casi han olvidado lo sagrado que eran antes los derechos de las personas y la libertad civil. Desde 1933, registros, detenciones arbitrarias, confiscaciones de bienes, expulsiones de los hogares y de la patria, deportaciones y cualquier otra forma de humillación se han convertido en algo habitual, casi natural” (p. 487)

Las imágenes se transforman en blanco y negro ante el anuncio de que los fascistas bombardearán Lutz. Después regresa el color, pero con esa tendencia anaranjada propia de los años 60 –estamos en 1965-. El Hotel se ha convertido en bien público. Se da a entender que impera el totalitarismo del bloque soviético.

Casi al final, el narrador Zero apostilla “(De todas formas) el mundo de Gustave H. ya había desaparecido, pero él mantuvo la ilusión”. Termina la película con el título: “inspirado en los escritos de Stefan Zweig”.

Veamos ahora la metáfora por el montaje. La edición trata de dar la sensación de ser algo amateur, como de inocente cómic. El montaje de El Gran Hotel Budapest es pretendidamente básico. Es por corte directo, en lugar de encadenado. En la edición destaca su construcción a partir de planos con

zoom, movimientos de cámara panorámica –a veces brusca-, en lugar de suaves travellings, incluso en alguna secuencia –como la entrevista al escritor en 1985- la luz de la cámara parece encenderse torpemente “sobre la marcha”.

También está cuajada de insertos de objetos (periódicos, tarjetas identificativas, fotografías, etc.) a la manera de los cómics. Los trenes, funiculares, etc. dan idea de lentitud; no hay modernismo asociado a las máquinas (como si lo habrá en películas dedicadas a Berlín, Alemania). La música es el elemento unificador para el montaje (música étnica, con instrumentos en tono jocoso para las secuencias más locas); en versión marcha, aunque con instrumentos de broma para las secuencias de acción.

#### 4.4.2.4.3.- Ironía y parodia

Al comienzo encontramos una muestra de *ironía visual*. En el viejo cementerio de Lutz, en el fuste que sostiene la escultura dedicada al escritor, autor del relato sobre el Hotel Budapest, hay colgadas decenas de llaves de habitaciones de hoteles (de Zubrowka, principalmente). Se debe a la Sociedad de las llaves cruzadas, pero –y ahí radica la ironía, que casi raya en el sarcasmo (ironía cruel)- a la moda de los cerrojos en los puentes, surgida a partir de las cursis novelas “Perdona si te llamo amor”. Aunque también es un homenaje a todas las sociedades gremiales secretas: en lugar del compás y la escuadra de la masonería, el diseño consiste esta vez en dos llaves cruzadas.

Una *ironía* con dosis de exageración. Gustave H refiriéndose a (la difunda anciana) Madame D: “Además en el catre era dinamita”- a lo que Zero replica- “Tenía 84 años, Monsieur Gustave”- y éste concluye –Hum, no ha sido la mayor. Cuando uno es joven todo es solomillo, pero con el paso de los años hay que cambiar a carnes más baratas”.

Curiosa la parodia que realizan de las famosas SS nazis. Ahora son las ZZ. La película está dividida en cinco partes. El director va diferenciando un capítulo de otro mediante los socorridos “carteles” que parecen homenajear al cine mudo y al episódico, que relata las vivencias de unos personajes. En la quinta parte, mientras aparece la escenografía del hotel cambiada –ahora por todas partes aparecen banderines, roll ups o veleros, y demás elementos con las siglas ZZ- la voz del narrador (Zero Mustafa, que sustituye al primer narrador que era el escritor) afirma en off: “Pfeiffelstad cayò al mediodía. El alto mando ocupò Nevelsbad”. (Tampoco pasa desapercibido que Pfeiffelstad –que podría traducirse como la “tierra de la pimienta” o “de los silbidos”, sería su traducción aproximada- remite al apellido de la actriz norteamericana Michelle Pfeiffer; y Nebelsbad al rancho construido por Michael Jackson, que a su vez remitía al Neverland –al país de Nunca Jamás- de Peter Pan, creado por el autor J.M. Barrie como una isla de ficción en la que habitaba Campanilla y el Capitán Garfio.

Las ZZ se refiere, lógicamente a las SS, pero pasando por el filtro de la película de Charles Chaplin, *El gran dictador*, y la doble X. Un seguidor ha creado una página web en la que ha creado la ilusión del Hotel en el que se pueden hacer reservas, etc. <sup>45</sup>



Figuras 96 y 97.

Fachada del Hotel Budapest con las insignias ZZ.

El gran Hotel Budapest, 2014 (Wes Anderson, Fox Searchlight)

Derecha, emblem de las xx en El gran dictador, 1940 (Charles Chaplin, United Artists)

<sup>45</sup> La ilusión del Hotel en el que se pueden hacer reservas está disponible en:  
<http://secrethotel.org/zubrowka.php>

#### 4.4.2.5.- Análisis metaléptico

- Identificación del protagonista (Gustave H) con el autor austriaco Stephan Zweig, y a la vez éste último también comparte similitudes con “el escritor sin nombre” de la película; el ejemplo más exacto ya lo hemos indicado en el apartado dedicado a las paráfrasis.
- Elipsis temporal de varias décadas de años
- Varios puntos de vista. Dos voces en off relatan lo ocurrido
- Simulación en las escenografías. Trompe l’oeil –o trampantojos-. Los vehículos de transporte son premeditadamente de cartón piedra, como de juguete, dando sensación de feria o parque de atracciones.
- Como subcategoría de la metalepsis, hallamos curiosas alusiones, a las sociedades secretas, como por ejemplo la sociedad de las llaves.
- Transformación paródica de la realidad.

#### 4.4.2.6.-Aplicaciones de la Heterocósmica

##### 4.4.2.6.1.- Mundos multipersonales

##### A) Agentes / Interacción

Detallamos la complejidad narrativa de *El Gran hotel Budapest*, considerando la propuesta cinematográfica como un “mundo multipersonal” desde el punto de vista de Doležel, autor de *Heterocósmica*.

1.- Dos mundos, dos realidades temporales. La metaficción del hotel Budapest (una puesta en escena. Es como un teatro dentro de la ficción) frente a un mundo que se vuelve hostil. La civilización frente a la barbarie

Como título casi: Justificación del encantador, charme viejo orden. Un mundo que acaba –en la línea de pensamiento de Zweig y *El mundo del ayer*- . Se caracteriza por rasgos como:

- Coexistencia de culturas, pueblos y clases sociales.

- Sucesos dramáticos se solapan con muestras de amistad, solidaridad, etc.
- La base social del universo de esta película es la historia de los incipientes totalitarismos –primero el nazismo, después el comunismo- que acabaron con la “pax” austrohúngara; aunque es mucho más.

Los totalitarismo tratan de aniquilar el individualismo. (Como subtrama también peligra la vida de los protagonistas por culpa de una herencia).

La colmena de personajes, anclada en el tiempo, que representan el Hotel y los valores de Gustave H (sofisticado playboy, amable seductor). Por cierto, que convendría recordar que Camilo José Cela definió como “colmena” a su grupo de personajes; fuera se encuentra el mundo exterior, cambiante y agresivo.

Mundo ficcional en torno a Gustave H mantiene los valores. En realidad le rodea una especie de cartón piedra y trampantojos, pero le resultan confortables porque es un entorno que le resulta conocido y familiar.

La brutalidad del Conde vs la sensibilidad del preso gigante: No obstante, cuando Gustave H es condenado a presidio, será capaz de moverse en ese ámbito, que a priori podría ser el más brutal que podríamos imaginarnos. Una cárcel llena de convictos sin escrúpulos, furiosos y deseosos de escapar. En ese espacio llegará a ser respetado -y hasta querido- por el resto de presos. Lo que viene a demostrar que, es mucho peor una sociedad gobernada por una ideología perversa y fría, aunque de maneras aparentemente más refinadas en su élite –el fascismo de las ZZ- que la cárcel, en la que los personajes son instintivos y básicos, pero conservan ciertos códigos éticos entre ellos.

¿Cómo resuelven el salto en el tiempo? A partir de flashbacks. Se emplea este recurso narrativo para salvar los lapsus de tiempo. De este modo nos trasladamos desde los años 30 del siglo pasado, a los 60 y a los 80.



## B) Vínculos

### 1.-Dos mundos y “una bisagra”

Vínculos y conexiones. Camaradería entre los personajes principales. Las relaciones permanecen estables pero mejoran, ya que Gustave H, el protagonista indiscutible, posee valores –como la amistad y la lealtad- por muy sofisticado que sea; aunque al principio parezca egoísta, distante, casi afectado y cursi (poemas, perfumes).

Muestra de fraternidad: a Zero le llama hermano en algún momento y la sociedad secreta de las llaves cruzadas es otro tipo de relación fraternal. La del conde con su secuaz es otro tipo de relación, instintiva, materialista e interesada. La condesa con su hijo, del que no se fía, por eso hace un segundo testamento. Es una relación de recelo

Entre estos dos mundos, hay un personaje “bisagra”, que sirve de enlace entre ambos. Es Madame D, el personaje interpretado por Tilda Swinton, que vive en su castillo y también en el Hotel.

Gráficamente esta es la representación de las relaciones:

#### **HOTEL:**

**Zero, Lobby Boy**

|

|

**Gustave H**

|

**Tilda /Abogado (los dos mueren)**  
**(enlace)**

#### **PALACIO DE LOS VON TAXIS:**

|

## Hijo de Tilda

I

I

## Matón

Cuadro 6

Grafico sobre los vínculos de los personajes

El gran Hotel Budapest

Elaboración propia

### 2.-Detonante para la acción

El asesinato de la Condesa lo cambia todo. En consecuencia también en la relación entre ellos, en los vínculos. La relación de Gustave H con la condesa había sido de un cómplice y puntual amor. Pragmática y sincera. Gustave es un playboy con vocación de servicio, y en parte gerontófilo.

La relación Zero / Agatha es amor verdadero, más pasional que la relación de Gustave con las mujeres –obviamente por la juventud de ambos, pero también porque Zero no es centroeuropeo; procede de un ficticio país de Oriente Medio, que podría ser limítrofe con Líbano o Israel.

Planificación (absurda) de las acciones de los protagonistas. Éstos no son irreflexivos, aunque sus acciones puedan parecer absurdas. Son planes bien trazados –en el sentido de que no son arbitrarios- aunque sea una concatenación de acciones arriesgadas y con pocas posibilidades de acabar bien. No se transmite la idea de un mundo ficcional caótico. Parece un mecanismo de relojería, aunque parezca del sombrerero loco de Alicia en el país de las maravillas, o de un multicolor carillón salzburgués.

C) Final en el que se van cerrando capas

Hasta llegar al tiempo contemporáneo al narrador (en realidad está muerto cuando le vemos, pero deja todo escrito en su libro).

#### D) Los poderes sociales:

Existe una clara organización social. El hotel es un reflejo de los estatus. Las instituciones como la Justicia, el poder militar, etc. son bastante laxas, algo relajadas podría decirse, pero adecuadas y útiles aún para la sociedad austro-húngara; aunque esa laxitud llevará a que otras fuerzas extranjeras les invadan y se hagan con sus instituciones. Tampoco hay que perder de vista la prisión, como entidad ficcional.

#### 4.4.2.6.2.-Interacción y poder

En el mundo multipersonal las intenciones y acciones de un individuo confluyen con la intencionalidad de los coagentes. La acción se vuelve interacción. Los grupos sociales imponen restricciones añadidas a la intencionalidad de la persona. Aparecen muchas interacciones. “La semántica de la narración es la semántica de la interacción”. (Doležel: 1999, 147-148)

La vasta mayoría de las historias incluso si incorporan el elemento dinámico, se generan en mundos multipersonales (Doležel: 1999, 147) El autor articula este apartado en: Interacción, interacción motivadora, modos de interacción y acción social.

#### A) Interacción:

A fin de construir una teoría de la interacción de los mundos ficcionales, la semántica narrativa tiene que explotar otras fuentes de inspiración, la psicología social, la sociología, la semiótica cultural, etc. Destacamos tres aspectos:

##### 1.-La constelación de agentes

No todas las personas que coexisten en un mundo multipersonal establecen el contacto interactivo. Sólo aquellas que forman la constelación de agentes; explica Doležel:

Que varía en tamaño, de dos a doce personas (...) El grupo se ordena jerárquicamente: los protagonistas (los agentes principales), los personajes secundarios y los personajes de fondos se distinguen por su diferente grado de participación en la historia (...) en segundo lugar, el grupo se ordena en modelos de composición tales como la simetría, el paralelismo, el contraste, etc. (1999, pp.148-149)

Las constelaciones varían de tamaño. Se ordenan jerárquicamente: los protagonistas (son los agentes principales), los personajes secundarios, y los de fondo. El grupo se ordena en modelos de composición: la simetría, el paralelismo, y el contraste. Las constelaciones de agentes separadas (se da por ejemplo en *El lazarillo de Tormes*, pasa de un episodio a otro; de una constelación de agentes a otra). En *El gran Hotel Budapest* también se dan estas constelaciones separadas. Desde que Gustave H sale del hotel: el castillo, la cárcel, el monasterio.

## 2.-La Interacción y la comunicación

Las historias en los mundos interpersonales están impulsadas tanto por la comunicación entre las personas ficcionales como por su interacción física, sostiene Doležel, que además opina:

“Se entiende la comunicación como una actividad racional: los hablantes repetan las reglas de la conversación tales como el turno (...) Pero esta es una visión muy idealizada de la comunicación (...) la comunicación puede ser impulsiva, irracional, acrática o variada”. (Doležel: 1999, 150,151)

En *El gran Hotel Budapest*, de acuerdo con los modos de acción, los personajes llevan a cabo su interacción. Es asimétrica en este caso. Gustave H

y Zero (Lobby boy) serían comparables a Quijote y Sancho, o sea a un aristócrata y su ayudante –ayuda de cámara, escudero, etc.- O más bien, como Sherlock Holmes y Watson –en un plano social, de partida, similar. No hay diferencias de clase-. Desde luego, uno representa el plano más idealista y el otro más real.

La comunicación viene dada sobre todo en un sentido: es casi unívoca. Del maestro al aprendiz. Este último, Zero, apenas dice monosílabos, y trata de absorber todo lo que le explica sobre la vida su maestro Gustave H.

### 3.-Accidentes interactivos

En opinión de Doležal, “si las intenciones de las personas que interactúan son antagónicas, el éxito de un agente supone el fracaso del otro. (1999, p.152)

En *El gran Hotel Budapest*, tiene lugar un “accidente”, ya que la interacción conduce a un estado que ninguno de los agentes involucrados había anticipado como estado proyectado. A partir de la muerte de la condesa, Gustave y el hijo de la condesa; Gustave es acusado de asesinato. El hijo de la condesa no hereda todo el patrimonio. (Lo que para uno puede ser un accidente favorable, puede ser desfavorable para otro). A partir del accidente se crean vínculos con más agentes. (Ejemplo con la cárcel cuando es juzgado Gustave H.)

### B) La Interacción motivadora

Doležal sostiene que “la interacción está motivada por factores mentales (impulsos, emociones, etc.) y por las relaciones interpersonales y las representaciones sociales”. (1999, p. 153)

#### 1.-Relaciones Interpersonales o cognitivas:

Juegan un papel decisivo en las decisiones de los agentes. En el análisis que nos ocupa, Gustave H es un ser pacífico, que sólo desea mantener su “status

vitae”, ya que se siente un ser feliz –dentro de lo razonable- quiere conservar su lugar (confortable) en el mundo; que éste no varíe, y mucho menos que cambie hacia una especie de barbarie primigenia provocada por una nación con fervor político nacionalista.

La ambición del hijo de la Condesa –a pequeña escala- y los comandos de las ZZ –a una escala mayor- hacen peligrar la integridad física y la forma de vida de los protagonistas, convirtiéndose en el detonante para que Gustave H y Zero actúen. Lo harán con contundencia frente al adversario, aunque siempre siguiendo un personal código ético.

## 2.-Las representaciones sociales:

Recordamos que Doležel sostiene que la existencia de grupos y la organización social dan origen a la conciencia colectiva: los sistemas cognitivos como el lenguaje, los arquetipos culturales, las creencias, etc. Este apartado trata de varios aspectos supraindividuales. En la película se da un choque de civilizaciones: la que representa la amable ciudad prototípica del imperio austrohúngaro, y la que protagoniza un avasallamiento expansionista frente a su país vecino. En el ejército invasor reconocemos los uniformes y las maneras represivas del original, con claras referencias a un nacionalismo prusiano.

También hallamos una dialéctica entre la conciencia social del grupo enfebrecido y el individualismo de Gustave H. El grupo presiona, y consigue, la adhesión del hijo de la Condesa, pero no que se una el protagonista, Monsieur Gustave.

## 3.-El poder

El poder, en la película que nos ocupa, se establece, según la fuente, mediante dos tipos: el físico -con el uso de la fuerza corporal y las armas-, y el social -mediante formas institucionales organizadas para la represión- asociado a la jerarquía política, aristocrática y militar.

#### 4.-El erotismo

Es uno de los conjuntos motivadores más representativos de los mundos multipersonales, según Doležel. En el trasfondo de la propuesta cinematográfica que nos ocupa, se encuentra una relación erótica poco convencional, y en apariencia no demasiado trascendente, sin embargo de no haber existido esa interacción entre dos personajes, la película hubiera transcurrido por otros derroteros. De manera resumida podemos afirmar que: si la Condesa y Gustave no hubieran mantenido una relación sexual (y también de amistad), ella, a modo de agradecimiento, no le hubiera dejado en herencia el cotizado –y disputado- cuadro del Niño con manzana. En ese caso, el hijo –y nuevo Conde- no hubiera acusado de asesinato a Gustave H, éste no se habría visto obligado a tener que pasar por la cárcel y a huir de sicarios con instrucciones de matarle con tal de recuperar el cuadro, y del propio ejército invasor de su país, aunque en sintonía política con el nuevo Conde.

Gustave H demuestra finalmente que no es un gigoló, ya que cuando se convierte en un flamante millonario, proseguirá con sus conquistas y sus relaciones eróticas con mujeres mayores que él, tan parecidas a la Condesa.

#### C) Modos de Interacción

La interacción de los agentes representa un modelo mixto, ya que uno de los agentes es más racional que el otro, que es bastante más irracional. También puede considerarse una tipología asimétrica. Un agente trata de dominar al otro, de imponer su poder. Hay una estructura militar que trata de subordinar al sujeto mediante la humillación –como la escena, que se repite además, del tren en la que los soldados intimidan y agreden a Gustave H y Zero, que van como viajeros con dirección al castillo de la condesa. Sin embargo, el protagonista no acepta los malos modales, la injusticia, y se rebela contra la imposición. Desarrolla hostilidad contra el agente dominador.

Es un conflicto (destrutivo), que se convierte en fuente de la dinámica narrativa, y que -a partir del abuso emocional- terminará en violencia física.

Encontramos “conflicto”. Doležel lo expone así: *La semántica narrativa estudia las estructuras y las variedades del conflicto atendiendo a sus propios intereses; contiene dentro una gran variedad de conflictos ficcionales*” (1999, p. 162)

El conflicto en este caso evoluciona a partir de un asunto concreto, y los antagonistas actúan como férreos oponentes que tratarán de vencer, más que de convencer –valga la conocida expresión- al otro. Siguiendo la clasificación de Doležel, el conflicto es una secuencia de acciones con varias etapas diferentes: 1) El inicio consiste en el acto de habla específica por parte de quien influye: amenaza frente al rechazo frontal del “influido”. 2) Tiene lugar el conflicto verbal y el combate. 3) La última etapa concluye con la victoria del oponente: el sujeto que parecía más débil.

#### D) La acción social

En el mundo multipersonal los individuos se integran en un mundo social, además de las relaciones interpersonales que hemos estado analizando. Ya hemos visto que los protagonistas se enfrentan a un grupo pequeño –el hijo de la condesa y su sicario- y a otra más grande –el ejército enviado por la nación invasora vecina-.

En el pequeño grupo protagonista, dúo en realidad, impera una “coordinación informal” -frente a la acción del ejército e incluso del sicario-, en teoría mucho más organizada formalmente (con reglas, jerarquía y reparto de papeles). Al principio, en el mencionado dúo, a la manera quijotesca parece seguirse la iniciativa individual de Gustave H, aunque poco a poco, según va madurando Zero, también se impodrá su punto de vista más racional.

Doležel habla del impacto de las “coacciones institucionales”, como efectivamente ocurre en este caso. El destino de los protagonistas depende de una fuerza suprapersonal (aunque en ocasiones tenga una cabeza visible



como la del Inspector Henckels, papel protagonizado por Edward Norton) y otra formada por dos individuos (el nuevo conde y su sicario) que, en perfecta simbiosis aportan la inteligencia y la acción respectivamente.

Como ya hemos anotado en otros apartados anteriores, los mundos ficcionales presentados en la primera parte son entidades extensionales. Es decir, sus componentes, formas y estructuras no están atados a la redacción del texto ficcional en construcción, sino que están sujetos por la paráfrasis, o sea, por la traducción de la textura original en representaciones extensionales. *Al aplicar la paráfrasis se aplica un metalenguaje extensional.* (Doležel: 1999, 202)

#### 4.4.2.6.3.-Funciones intensionales

##### 4.4.2.6.3.1.- Extensión e Intensión

Doležel denomina extensión a la referencia e intención al sentido. Es decir, la extensión es el significado constituyente de un signo –la expresión de un objeto o conjunto de ellos-, mientras que el significado intensional se corresponde con la comprensión –aquello que casi podríamos encontrar su definición en un diccionario-. Una fórmula similar la hallamos en la clásica contraposición “referencia / sentido”. Incluso en la oposición sausseriana “significante / significado”. (1999, pp. 197-201)

##### 4.4.2.6.3.2.- La función Intensional.

La dependencia de la estructura del mundo de la forma textual es la esencia de la noción de intención. Además, es posible estructurar intensionalmente de muchas maneras el mismo mundo ficcional por medio de funciones diferentes. Esas funciones intensionales nos dan acceso (indirecto) a la estructuración de los mundos ficcionales.

El método del análisis indirecto identifica las funciones intensionales por medio de la revelación de la morfología global de la textura. Las regularidades de la

textura generan la estructuración de los mundos ficcionales. Vemos ese poder generador en el caso de *El gran Hotel Budapest*.

La denominación que emplea el director; Gustave H. evoca a los personajes misteriosos de Arthur Schnitzler, como la condesa Taxis. Agatha y Zero tienen nombres propios. El escritor no tiene nombre, algo que le aportaría rigidez, mientras que así sólo es un arquetipo: el intelectual testigo de una época – aunque sea un alter ego de Zweig-.

Opera la función intensional del nombramiento (la aplicación de nombres propios, la designación por apellidos, por epítetos, e incluso por la ausencia de nombres) en el texto ficcional. En consecuencia, el mundo ficcional se estructura de una manera concreta. Su dependencia de la forma de la textura es la esencia del concepto de intensión.

Vamos a “testar” la existencia ficcional del texto que nos ocupa. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos adentramos en las funciones intensionales a través de dos funciones: la función de autenticación (que determina lo que existe en el mundo ficcional) y la función de saturación.

### C) Función de Autenticación

Existir ficcionalmente significa hacerlo como un (posible) mundo construido por medios semióticos. De manera más específica, por un sistema semiótico llamado literatura. El poder del texto para conceder existencia ficcional se explica por el procedimiento de autenticación y se expresa formalmente en la función intensional de la autenticación. (Doležel: 1999, 209). No obstante, antes hemos de averiguar la respuesta acerca de qué rasgos globales del texto regulan la función de autenticación, y cómo afectan a la existencia ficcional.

#### 1.-La construcción de mundos como fuerza performativa

Para ver las condiciones de éxito del preformativo, una de las condiciones necesarias es la llamada “autoridad del hablante”. El factor básico es la

pluralidad de discursos, teniendo siempre en cuenta la fuente dual de la textura narrativa, el narrador y la persona o las personas ficcionales.

Respecto al discurso en *El gran Hotel Budapest*, el narrador y las personas ficcionales al principio se mantienen en una –tan evidente- sintonía que el texto narrativo y la imagen muestran lo mismo; esto ocasiona una redundancia que forma parte del juego, del imaginario del director de cine que nos ocupa, poseedor de un estilo propio basado en algunos casos en lo naif.

Después, a medida que avanza la historia, y penetran otros personajes y tramas, el discurso del narrador se irá diluyendo frente a esos otros nuevos puntos de vista. El aspecto coral de la película trae consigo la pluralidad discursiva (dos narraciones a través de dos personajes). La semántica de la ficcionalidad lo soporta: son dos puntos de vista hasta cierto punto complementarios.

## 2.-La autenticación diádica

Ahora damos un paso más en la autenticación. Doležel da una fórmula elaborada por Martínez-Bonati, que aplicamos a nuestro texto narrativo: Serían verdaderas las afirmaciones de los personajes que concuerdan con las del narrador o –en este caso, ya hemos mencionado que hay dos narradores: el escritor que evoca a Zweig, y que además es un personaje, y después –en un especie de acto de relevo, Zero, el aprendiz del hotel; por tanto, serían verdaderas –por coincidentes- las de parte de los personajes –Ágatha, el abogado, el jefe de cocina-, mientras que las afirmaciones que se desvían de las de los narradores –la del protagonista Gustave H, que precisamente ve la realidad de un modo idealizado, podría decirse que quijotesco- son necesariamente falsas; aunque podrían ser válidas en un mundo virtual. Por ejemplo, Gustave H, ante la sorpresa de Zero que ve a la condesa como una anciana, sostiene que es una “bomba sexual”. Tampoco será capaz –o al menos no quiere admitirlo en su mundo- que los presos de la cárcel son en su mayoría unos asesinos despiadados. Él cree que son una especie de “buen salvaje” que en el fondo de sus corazones reina la bondad y merecen una

oportunidad. Es curioso, siguiendo nuestra comparativa cervantina que Gustave H en esa identificación con Don Quijote idealice a una dama, como hacía el caballero de la triste figura con Dulcinea, y a los presos casi como seres que padecen un encantamiento, como los presos que iban a galeras y que él libera.

A pesar de lo anterior, Doležel matiza y amplía la teoría de Martínez-Bonati en el sentido de que “no es la concordancia con las afirmaciones del narrador sino más bien la correspondencia con los hechos ficcionales”; esto es porque los personajes ficcionales pueden tener o no razón únicamente sobre los hechos de su mundo ficcional. Y esto le lleva a interrogarse acerca de si las personas ficcionales (en la función diádica) poseen algún grado de autoridad de autenticación. La respuesta es afirmativa.

En nuestro análisis podría cumplirse tal vez la primera de las condiciones (la fiabilidad, especialmente por parte de uno de los narradores), pero no se cumple la segunda, ya que no hay un consenso total, de hecho el otro narrador testigo va cambiando parcialmente su visión de los hechos, en una especie de contagio idealista, y tampoco se cumple la tercera, el elemento virtual no está autenticado en la narración autorizada –existe un dominio privado basado en las ilusiones y errores de algunos personajes ficcionales. Por tanto, el elemento virtual no se convierte en un hecho ficcional.

### 3.-La autenticación graduada

Para la autenticación de los modos de narración subjetivos, hemos de introducir una función de autenticación graduada, es decir asignar una escala entre “lo plenamente auténtico” y “lo no auténtico”. Esto es clave para entender la naturaleza intensional de la existencia ficcional. Veamos cómo operan en los dos modos narrativos: la forma subjetiva *Er* y la forma personal *Ich* en la película que estamos analizando.

### 4.-Subversiones de la autenticación

En este punto trato de llegar al desenlace de la construcción de un “mundo imposible” como hipótesis previa a la conclusión. En nuestro análisis la fuerza de la autenticación de la textura es nula, los hechos posibles no pueden, por tanto, convertirse en ficcionales.

Nos hallamos en este punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que *lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible. El concepto de mundos (lógicamente) imposibles ha aflorado aquí.* (1999, p. 229) Consideraremos que la construcción de los mundos imposibles es parte de una anomalía: el mal uso de la autenticación; por ejemplo, a través de la anulación de su fuerza.

#### 4.1.-Narraciones auto-anulantes.

Relativicemos la fuerza de la autenticación. Doležel sostiene que “en el “juego del lenguaje (...) la violación de las normas y de las convenciones no es un proceso destructivo, sino productivo, un descubrimiento de nuevas maneras de producir significados”. La auto-anulación está en el centro de los experimentos ficcionales que llevan al fracaso de la autenticación. El autor escoge “dos modos narrativos en los que se abusa del acto de autenticación puesto que no se realiza “seriamente”. (Doležel, 1999, p. 230). Se refiere a la ironía y a la metaficción.

##### a) La Ironía

A pesar de que Doležel se centra en un tipo de narración (skaz) al hablar de la ironía, en este caso lo extrapolaremos a nuestro análisis. El autor afirma que la ironía mina la fuerza de autenticación (narrativa), ya que *se plantean dudas fundamentales acerca de su seriedad y, en consecuencia de la autoridad de la autenticación.* Cita como ejemplo “La nariz” (es un skaz) de N.V. Gogol donde dice “es especialmente palpable la invalidación irónica de los procedimientos convencionales de autenticación (...) es un juego agradable de existencia es, literalmente, una pregunta”. (1999, p. 231). *El gran Hotel Budapest* es una suma de ironías. Es una parodia de la realidad. Con lo que se confirma aún

más su nula autenticación. Por eso, poco a poco nos vamos acercando al final de una demostración que intuíamos desde el principio. No puede ser un mundo posible, puesto que sabemos que es una parodia del mundo real. Podría tratarse de un “mundo imposible”. Lo confirmaremos.

#### b) Metaficción

También conocida como “narración auto-reveladora”. Aquí el acto de autenticación se anula al ser “puesto al descubierto”. Sus procedimientos se exponen abiertamente. Como explica Doležel, “es el ejemplo más claro del poder (...) para generar nuevos sentidos a través de la burla de sus cimientos ocultos y convencionales”. (1999, p. 232). En el film de Wes Anderson se pone al descubierto no sólo la construcción de la ficción, sino cómo se ha construido; con materiales que la dejan al descubierto como la crítica paródica, la metalepsis y la intertextualidad. La metaficción en el cine generalmente tiene un carácter irónico.

#### 4.2.-Mundos imposibles

Nos adentramos en terrenos cada vez más resbaladizos. Doležel afirma “que a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico”. En el hecho ficcional que nos ocupa encontramos contradicciones de muchos tipos: cronológicas, de representación (es como un teatro, en el que se dan elementos de opereta y de gran guiñol), y el último tipo: las entidades son de órdenes ontológicos diferentes -Doležel cita a Genette- la metalepsis los reúne al borrar las fronteras ontológicas. Y a Umberto Eco, que habla del potencial del lenguaje: “es posible mencionar dicho mundo” porque “el lenguaje puede nombrar entidades inexistentes e inconcebibles”. (Aunque) el hecho de que podamos “mencionar” no cambia su estructura lógica: están fuera del reino de lo posible. (1999, pp. 233-235)

Zubrowka y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”. Sin embargo, la creación de

mundos imposibles como el de Anderson lanza un reto lúdico a la imaginación de los espectadores. Además de haber salvado en su momento un problema de censura (al enmascarar los nombres de los lugares y de sus protagonistas).

#### 4.4.2.6.4.-Resultados

He sometido el texto narrativo a las dos funciones: extensional –en primer lugar- e intencional –a continuación-. Siguiendo el sendero de la macrosemántica intencional de la ficción, nos hemos adentrado en las funciones intencionales. A su vez, nos hemos fijado en la función de autenticación –que determina lo que existe en el mundo ficcional-.

Por tanto, después del análisis de investigación, nos ha dado como resultado que nuestro mundo ficcional es un “mundo imposible”. La Heterocòsmica nos da esta fórmula de mundo imposible.

Parodia (suma de ironías) + Metaficción + Metalepsis = Mundo imposible

Nos hallamos en un punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que *lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible*. Es una parodia de la realidad. Con lo que se confirma aún más su nula autenticación. Nos hemos acercado al final de la demostración. No puede ser un mundo posible, puesto que sabemos que es una parodia del mundo real. Todo apunta a que es un “mundo imposible”.

Después hemos comprobado la afirmación de Doležel acerca de que a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional, puede emerger un mundo imposible en un estricto sentido lógico. Por tanto, Zubrowka y sus habitantes forman parte de un mundo imposible, al que no podemos declarar con “existencia ficcional”.

## 5.-CONCLUSIONES

Respecto a conocer como es el proceso de construcción de los mundos de ficción, se han sometido los textos narrativos de los cuatro títulos representativos de cada uno de los arquetipos a las dos funciones: extensional, primero, e intensional, después de la Heterocósmica; a continuación, siguiendo el sendero de la macrosemántica de la ficción, nos hemos adentrado en las funciones intensionales. Además de haber reparado en la función de autenticación –que determina lo que existe en el mundo ficcional-. En consecuencia, después del análisis de investigación, nos ha dado como resultado que nuestros mundos ficcionales son “mundos imposibles”.

La Heterocósmica nos da esta fórmula de mundo imposible:

Parodia (suma de ironías) + Metaficción + Metalepsis = Mundo imposible

Veamos que pasos hemos seguido. A partir de que “testeamos” con las “subversiones de la autenticación”, nos hallamos en un punto, en el que Doležel nos reorienta al afirmar que *lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible*.

Ha aflorado, por tanto, el concepto de mundos (lógicamente) imposibles. Sin embargo, ello nos lleva a nuevas conclusiones:

En consecuencia podemos afirmar que las construcciones ficcionales también influyen en nuestra representación de la realidad; en relación con la Heterocósmica, cuyo autor, ya hemos visto que ofrece una teoría basada en la semántica de los mundos posibles.

Que también influyen en la creación de un nuevo paradigma a partir de la tradición narrativa cinematográfica que se ha creado con la tradición (casi 100 años) de esas naciones de ficción.

Que el concepto de “mundos imposibles” presenta elementos de ficción interesantes. La ficción los eleva, permite construir vida, ilusión, y potencian lo



imaginario. También se caracterizan por su valor pedagógico y didáctico. Por el sentido lúdico, que permite construir pequeñas historias, además de la narración.

Que la estrategia discursiva utilizada para la construcción ficcional paródica en las narraciones cinematográficas, puede mostrar aspectos éticos y morales. Queda demostrado que el mensaje subliminal que subyace tras la presunta frivolidad de las narraciones llega a los destinatarios. Esto sucede en *El gran dictador*, y su discurso final y en *El gran Hotel Budapest*, y la aparición de las despiadas fuerzas militares con sus siglas ZZ.

Que otra de las hipótesis contrastada es la de observar y hallar los paralelismos entre las películas y su marco histórico-político: algunas parecen guiadas por la mimesis, otras hemos seguido la Heterocósmica para confirmar que, efectivamente los modelos arquetípicos analizados son “mundos imposibles”, aunque suponen una interesante aportación a la construcción de mundos de ficción. Podríamos confirmar, de manera resumida, que el valor de la heterocósmica frente a la mimesis como recurso ficción-realidad

Que existen evidentes relaciones entre realidad y ficción en el análisis de la historia factual (y descriptiva) frente a un historia conceptual (y explicativa). Se convierte en beneficiosa la mutua intervención entre diégesis y metadiégesis; la ingerencia de los acontecimientos en la preparación del guión. Respecto a la intertextualidad, el grado de ficcionalidad del texto de queda sobrepasado por las referencias históricas de ciertos lugares y personajes reales.

Que la creación de estereotipos puede ser una forma de resumir un subgénero cinematográfico. Aunque parece peyorativo, también es una etiqueta que simplifica; generalmente esa “estereotipificación” la realizan los países más influyentes geoestratégicamente hablando. Ya hemos visto que era un punto de vista anglosajón. Hemos visto el proceso de creación de estereotipos de países de ficción.

También que pueden organizarse en torno a arquetipos que comparten características comunes. La mayor parte de las veces son películas que comparten un marco cronológico común, una suma de géneros (musical, aventuras, romance) y el tono (comedia, y en la mayoría de los casos, parodias).

Que la creación de países puede ser una metáfora de países reales con cambios políticos, sociales, nuevas organizaciones, ideologías, etc. Hablamos de utopías políticas. Queda demostrado que estos países de ficción nacen a la sombra –ya hemos detallado las fuentes- de las ideas políticas recogidas en la literatura. En algunos casos, como decimos, se convierten en metáforas de nuevas formas de organización política y social.

Que el drama (en estos casos relacionados con conflictos bélicos) puede desmitificarse a través de la parodia. En la época dorada de este subgénero confluían elementos humorísticos surrealistas (años 30 del siglo XX), y con elementos grotescos, casi esperpénticos (genero literario original del escritor Ramón María de Valle-Inclán. En 1924 publica *Luces de Bohemia*).

Que se da un fenómeno de osmosis entre los marcos ontológicos (realidad y ficción), como es el caso de la creación de micronaciones “piratas” –por ejemplo- creadas para eludir impuestos, y jóvenes que llegan a confundir realidad y ficción.

Que la etiología, es decir el origen histórico de los países reales, han podido servir de fuente de inspiración para los ficcionales. Por ejemplo en la obra *Anábasis*, de Jenofonte, ya se veía a la zona de Tracia como un terreno complejo, desmembrado, cargado de mitos (frente al materialismo anglosajón). En *Reinos desaparecidos* de Norman Davies hemos hallado ejemplos de esto.

Que existe una verificación de países-ficción como “acción-reacción”, forma de organizar, representar el “caos político” (punto de vista político: revoluciones y olas de conservadurismo).

## 6.-DISCUSIÓN Y APORTACIONES

---

A la vista de los resultados, apreciamos la mezcla de elementos reales con ficcionales, que resultan de gran interés por su sentido social, ético e imaginario. La ficción eleva por tanto a los mundos imposibles, ya que nos permite construir nuevas historias que remiten a la ilusión, a la didáctica; a la vida en su sentido más imaginativo.

El interés de este trabajo no sólo radica en haber podido catalogar un tipo de mundo que puede servir de modelo. A partir de este análisis se abren cantidad de preguntas y propuestas a debatir, como:

-Los mundos virtuales y la cibercultura

-Actualidad cinematográfica y política

Cómo se construyen los estereotipos<sup>46</sup>. Roland Barthes se propuso descubrir y comentar los estereotipos socioculturales y los clichés mentales que predominan en la sociedad contemporánea.

Re etiológica o el relato de orígenes. Evolución del mito etiológico (por los senderos cinematográficos de centro Europa y sudeste de Europa). Considerar el relato etiológico como subgénero del “relato de leyendas”; y del relato o narración cómica, porque está en clave de parodia.

Respecto al ejemplo concreto de *El gran dictador*.

---

<sup>46</sup> Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html> y [http://www.bantaba.ehu.es/formarse/ficheros/view/ESTEREOTIPOS.ppt?revision\\_id=34736&package\\_id=34461#14](http://www.bantaba.ehu.es/formarse/ficheros/view/ESTEREOTIPOS.ppt?revision_id=34736&package_id=34461#14)

-Las recientes imágenes a color que han aparecido correspondientes a su “making off”, se aprecian los extraños colores de los uniformes. La cuestión es ¿No sabía Chaplin los verdaderos colores, puesto que las fotos y las imágenes que a él le llegaban eran en blanco y negro?

-El tema de la consciencia. ¿Qué se sabía cuando Chaplin preparó el guión? Él posteriormente afirmó: *Si hubiera tenido conocimiento de los horrores de los campos de concentración alemanes no habría podido rodar El Gran Dictador: no habría podido burlarme de la demencia homicida de los nazis; no obstante estaba decidido a ridiculizar su absurda mística en relación con una raza de sangre pura.*

-Se adelantó a muchos acontecimientos, pero en otros la realidad superó la ficción. Por ejemplo, los Campos de Exterminio. El propio Chaplin sitúa parte de la trama en un Campo de Concentración -pudo servirle de modelo el Campo de concentración de Mauthausen (Austria) establecido en 1938-. Con todo su horror, aún estaban por llegar los Campos de Exterminio (que se descubrieron en 1945).

- En otros asuntos se adelantó, como en la construcción del Ghetto judío en la película. El primer ghetto de Polonia fue establecido en la ciudad de Piotrkow Trybunalsky en octubre de 1939, apenas un mes después del comienzo de la guerra. El 30 de abril de 1940 se delimitó un ghetto en la ciudad de Lodz. El ghetto más grande de Europa fue el de Varsovia, establecido en noviembre de 1940; en sólo cuatro meses, para marzo de 1941, alcanzó su número máximo de 445.000 habitantes. En otras zonas los ghettos fueron más tardíos

También con gran clarividencia se adelantó al intento de atentado contra Hitler. (Rommel estuvo implicado; tan parecido al personaje de Schultz en la película)

Respecto hacia donde me gustaría dirigir mi investigación, parto de dos descubrimientos:

En cuanto a *Sopa de Ganso* y *El prisionero de Zenda*, hemos descubierto, de manera sorprendente que aparecen insertos del patrimonio artístico español. En el primero de los títulos, la película de los hermanos Marx, la imagen de Sylvania se corresponde con el pueblo granadino de Loja. En el propio cuerpo del análisis ya dejo apuntada una tesis: esa imagen la proporcionó el director experimental de cine, natural de Loja, José de Valdelomar. En la década de los años 30 del siglo XX, este cineasta se encontraba fotografiando para las Misiones Pedagógicas; es posible que entregara este material a cambio de celuloide virgen con algunos estudios cinematográficos de California.

Respecto al segundo título, *El prisionero de Zenda*, la versión de 1937, en medio de una secuencia en la que tañen las campanas debido a una coronación, aparece un inserto que esta vez corresponde a la Giralda de Sevilla. De nuevo todo apunta a José de Valdelomar. Este sería otro punto hacia el que me gustaría encaminar también mi investigación.

## 7.-APLICACIONES

---

Los datos obtenidos tras el análisis y los posteriores resultados y conclusiones del presente trabajo puede resultar de utilidad para los estudiosos del ámbito teórico de la cinematografía, también para profesionales del medio como guionistas, directores de cine, técnicos artísticos, etc.

También para publicistas, por ejemplo ¿Quién no recuerda el anuncio de Ikeas sobre “la república independiente de tu casa?”. Para marketing y nuevas marcas, como Calzedonia, sin ir más lejos.

Para realizar encuestas y chequeos y observar la osmosis entre realidad y ficción. Por ejemplo en 2008 se realizó una encuesta a un grupo de jóvenes ingleses. El resultado fue que Winston Churchill era un personaje de ficción, y en cambio Sherlock Holmes fue real.

Cuatro años antes, en 2004 se había realizado otra encuesta en Gran Bretaña. Se habían creado previamente algunos países imaginarios sólo a los efectos de estudios de opinión pública. El 10% de los encuestados manifestó que el país imaginario de Luvania pronto se uniría a la Unión Europea. Algo similar ocurrió en Hungría en 2007 cuando dos tercios de los encuestados se pronunciaron en contra de dar asilo a los inmigrantes del país imaginario de Piresa.

Otra aplicación: observar la creación de ciertas micronaciones virtuales a través de internet, destinadas a fines lucrativos, en muchos casos fuera de la legalidad; alojan negocios que no pagan impuestos por no tener una sede reconocida internacionalmente, y en consecuencia no tienen que respetar las leyes y pagar impuestos. Como ejemplo puede citarse el caso de Melchizedek,

un territorio que ofrece negocios extraños. Por ello está siendo investigado por el FBI.<sup>47</sup>

A través de la literatura vemos las franjas e interregnos (cruce Occidente-Oriente), las islas como metáforas (Umberto Eco), y las ciudades “invisibles” de Italo Calvino. También podemos indagar en nuevos arquetipos y en la construcción de mundos de ficción como los territorios míticos de Shangri-La, Macondo, etc.

De igual modo, podríamos analizar la creación de territorios de ficción mostradas en películas del siglo XXI como *Syriana*, *Genovia*, etc., y en distopías futuristas, como *Panem*, la ubicación postapocalíptica de *Los juegos del hambre*. También podría realizarse un estudio de crítica temática, socioanalítico de comunidades, clases sociales, etc.

Cuando se dice “relato de orígenes”, nos referimos a encontrar la identidad de cada país o territorio. En el caso de Los Balcanes, de nuevo en los años 90 del siglo XX pareció repetirse la historia del desmembramiento territorial con un desarrollo de los acontecimientos trágico para la población.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Micronaciones>

<sup>48</sup> Disponible en: <http://revistas.ucm.es/fll/0212999x/articulos/RFRM9999110189A.PDF>

## 8.- FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

---

Allen, Woody (1985), *La rosa púrpura de El Cairo*

Amenábar, Alejandro (1997), *Abre los ojos*

Anderson, Brad (2008), *Transsiberian* (2008)

Anderson, Wes (2014), *El gran Hotel Budapest*

Aristóteles, *Arte de la poética*. Traducción y notas de Goya y Muniaín, José (1948). Buenos Aires: Biblioteca Emecé

Barthes, Roland (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI

Baudelaire, Charles (1989). *Lo cómico y la caricatura* Madrid: Visor

Bazin, André (2002). *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós

Becker, Wolfgang (2003), *Goodbye, Lenin*

Belinchon, Gregorio (2005). *El gran dictador*. Madrid: El País

Benioff, David y otros (2011), *Juego de tronos*

Bergson, Henri (2003). *La risa*. Argentina: Losada

Bernhardt, Curtis (1943) *La viuda alegre*

Canales, C. y Del Rey, Miguel (2012) *Las garras del águila. El segundo Reich, 1864-1918*. (pp 192-213) Madrid: EDAF.



Casals, J. (2003) *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama

Chaplin, Charles (1936), *Tiempos modernos*

Chaplin, Charles (1940), *El gran dictador*

Chaplin, Charles (1957), *Un rey en Nueva York*

Chaplin, Charles (1993). *Mi autobiografía*. Madrid: Debate

Charles, Larry (2006), *Borat*

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus

Coppola, Sofía (2006), *Maria Antonieta*

Costa, Jordi. (2014, 10 de octubre) *El tiempo de la distopía*. Madrid: periódico El País. Noticia consultada el 10 de febrero de 2015.

Cromwell, John (1937), *El prisionero de Zenda*

Cukor, George (1947) *Doble vida*

Curtiz, Michael y Keighley, William (1938) *Robín de los bosques*

D'Almeida, Fabrice (2008). *El pecado de los dioses*. Madrid: Taurus

Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor

Davies, Leonard (1984) *El prisionero de Zenda* (serie)

Davies, Norman (2013) *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores

Day, David (2002). *El anillo de Tolkien*. Barcelona: Minotauro

Debord, Guy (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama. Barcelona

Dieterle, William (1939), *Juárez*

Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, S. L.

Donen, Stanley (1952), *Cantando bajo la lluvia*

Eco, Umberto (2005). *Sobre literatura*. Barcelona: Mondadori de Bolsillo

Eco, Umberto (2013) *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. (p.234)  
Barcelona: Lumen

Eisenstein, Sergei (1944) *Iván el terrible*

Eliade, Mircea (1991). *Mitos, sueños y misterios*. Madrid: Paraísos Perdidos

Farr, Michael (2002). *Tintín. El sueño y la realidad*. Barcelona: Zendrera Zariquiey

Fleming, Victor, Cukor, George y Wood, Sam (1939) *Lo que el viento se llevó*

Foster, Norman (1942), *Estambul*

Frago, Marta et al. (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

Frye, Northrop (2007). *La Imaginación educada*. Barcelona: Sirtes

Gagham, Stephan (2005) *Syriana*

García García, Francisco (2007). *Una retórica de la publicidad: de la naturaleza inventiva a la verdad metafórica*. Vol. I “Pensar la publicidad”. U.C.M.

García-Noblejas, Juan José (2005). *Comunicación y mundos posibles*. Navarra: Eunsa.

Genette, Gerard (2006). *De la figura a la ficción*. Barcelona: Reverso

Goldsworthy, Vesna (1998). *Inventing Ruritania*. Great Britain: Yale University Press/ New Haven and London

Gondry, Michael (2004), *Olvídate de mí*

Greengrass, Paul (2007), *El ultimátum de Bourne*

Groening, Matt (1989), *Los Simpson*

Gubern, Román (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen

Hathaway, Henry (1951), *Rommel, el zorro del desierto*

Hitchcock, Alfred (1938), *Alarma en el expreso*, de Alfred

Hitchcock, Alfred (1940) *Rebeca*

Huston, John (1953), *La burla del diablo*

Jenofonte (s.f.) *Anábasis*. (pp 22, 266, 271,272, 277). Madrid. Editorial Gredos (1991)

Jünger, Ernst (2003) *Sobre los acantilados de mármol*. Barcelona: Destino. Biblioteca El Mundo

Kassovitz, Mathieu (2003), *Gothika*

Kubrick, Stanley (1999) *Eyes wide shut*

Laínez, Josep Carles (2003). *Construcción metafórica y análisis fílmico*". Valencia: Diputació de Valencia. Colección Novatores 21

Lean, David (1965) *Doctor Zhivago*

Lee, Rowland V. (1940), *El hijo de Montecristo*

Lodge, David (2002). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península

Löwy, M. y Sayre, R. (2008). *Rebelión y Melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. (pp. 73-76). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Lubitsch, Ernst (1929), *El desfile del amor*

Lubitsch, Ernst (1930), *Monte Carlo*

Lubitsch, Ernst (1931), *El teniente seductor*

Lubitsch, Ernst (1932) *Remordimiento*

Lubitsch, Ernst (1940), *El bazar de las sorpresas*,

Lubitsch, Ernst (1942), *Ser o no ser*

Lubitsch, Ernst y Preminger, Otto (1948) *La dama de armiño*

Lumet, Sidney (1974), *Asesinato en el Orient Express*

Mann, Klaus, "Mefisto" (1936). Ultramar. Barcelona, 1988

McCarey, Leo (1933), *Sopa de ganso*

McCarthy, Tom. "Tintín y el secreto de la literatura" (2006). El tercer nombre. Madrid, 2007.

Manguel A. y Guadalupe G. "Breve guía de lugares imaginarios" (1980) Alianza. Madrid, 2004

Marischka, Ernst (1955), *Sisi (o Sissi)*

Marschall, Garry (2001), *Princesa por sorpresa*

Marzal Felici, J.J. y Rubio Marco, S. "Blade Runner. Guía para ver y analizar". Nau Llibres. 2002

Mercero, Antonio (2007) *Y tú quien eres*

Montes Doncel, Rosa Eugenia (2006). *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia.* (pp. 166,167). Madrid: Editorial Pliegos

Moro, Tomas. Utopia (1994) Barcelona: Grandes Autores. Literatura Universal

Negulesco, Jean (1944), *La máscara de Dimitrios*

Noe, Gaspar (2002), *Irreversible*

Nolan, Christopher (2000), *Memento*

Ophüls, Max (1948), *Carta de una desconocida*

Powell, Michael y Pressburger, Emeric (1946), *A vida o muerte*

Olivier, Lawrence (1957) *El príncipe y la corista*

Ophuls, Max (1950), *La ronda*

Ortega Javier (2008). Chaplin. La sonrisa del vagabundo. Córdoba: Berenice

Pellegrino, Francesca (2007). *Geografía y viajes imaginarios*. Barcelona: Dictionarios del Arte. Electa.

Población Bernardo, I. (2012) *Agonía imperial. La caída del Imperio Austro-Húngaro*. (pp 580, 581, 602). Madrid: Editorial Fragua

Pozuelo Yvancos, José María (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.

Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la Ficción*. Madrid: Síntesis

Pozuelo Yvancos, José María (1994). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra

Prados, Luis (2008, 1 de agosto). *La fascinación del mal*. Diario El País

Ramis, Harold (1992), *Atrapado en el tiempo*

Renoir, Jean (1956), *Elena y los hombres*

Rodríguez Díaz del Real, A. (2007) *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción* Eds. Klaus-Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez Díaz del Real. Madrid y Frankfurt (pp. 268- 270)

Schaffner, Franklin J. (1971), *Nicolás y Alejandra*

Segal, Peter (2004), *50 primeras citas*

Riefenstahl, Leni (1932), *La luz azul*

Riefenstahl, Leni (1935), *El triunfo de la voluntad*

Ross, Gary (2012), *Los juegos del hambre*

Roth, J. (1932) *La marcha Radetzky*. Barcelona. Edhasa, 2000 (p 39)

Roth, J. (1934). *El busto del Emperador*. Barcelona. Acantilado, 2008. pp 14, 16

Sala Rose, Rosa (2004). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona: El Acantilado

Shaeffer, Jean-Marie (2002). *¿Por qué la ficción?*. Toledo: Lengua de Trapo. Desórdenes, Biblioteca de Ensayo

Shippey, Tom (2003). *J.R.R. Tolkien. Autor del siglo*. Barcelona: Minotauro

Schoentjes, Pierre (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra

Scola, Ettore (1982), *La noche de Varennes*

Serra del Pino, Jordi (2008). *La prospectiva y la investigación del futuro*, artículo incluido en *Inteligencia y seguridad: Revista de análisis y prospectiva*. (p. 211) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos

Sidney, George (1952), *Scaramouche*

Stourdzé, Sam (2007) y Gifreu, Alex (Coord.) *Catálogo Exposición Chaplin en imágenes*. Barcelona: Obra social Fundación La Caixa

Teitelboim, Volodia (2003). *Los dos Borges*. Albacete: Merán

Thorpe, Richard (1952), *El prisionero de Zenda*

Trías, Eugenio (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama

Tourneur, 1948), *Berlín Express* (Jacques

Vera Poseck, Beatriz (julio 2006) Amnesia en el cine. Locura y cine: claves para entender una historia de amor reñido. Psicología Clínica. Madrid; U.C.M. Revista de Medicina y Cine.-Vol. 2, Nº 3. Disponible en:

[www.usal.es/~revistamedicinacine/Indice\\_2006/OBRA/PRINCIPAL21.htm](http://www.usal.es/~revistamedicinacine/Indice_2006/OBRA/PRINCIPAL21.htm)

Verhoeven, Paul (1990), *Desafío total*

Von Sternberg, Joseph (1934), *Capricho imperial*

Von Stroheim, Erich (1928) *La marcha nupcial*

Von Trier, Lars (1991), *Europa*

Wallace, Richard (1933) *La máscara del otro*

Wilder, Billy (1948) *El Vals del emperador*

Visconti, Luchino (1963), *El Gatopardo*

Young, Harold (1934), *Pimpinela Escarlata*

Young, Terence (1968), *Mayerling*

Zweig, Stefan (2006), *La impaciencia del corazón*. Barcelona: Acantilado

Zweig, Stefan (2010) *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona:



Acantilado.

## INDICE DE CUADROS Y FIGURAS

Cuadro 1.-Selección de películas sobre países de ficción en Europa.....

Cuadro 2.-Propuesta en tres planos sobre la mimesis .....

Cuadro 3.-Representación de vínculos de *El Prisionero de Zenda*.....

Cuadro 4.-Representación de vínculos de *Sopa de Ganso*.....

Cuadro 5.-Representación de vínculos de *El gran dictador*.....

Cuadro 6.-Representación de vínculos en *El gran Hotel Budapest*.....

Figura 1.-

(pendiente de añadir)